கசடதபற

ஒரு வல்லின மாத ஏடு

ஆசிரியர்: நா. கிருஷ்ணமூர்த்தி

11

ஆகஸ்ட் 1971

30 காசு

1 தேவடி தெரு

சென்னை-4



ஓவியம்: கிருஷ்ணமூர்த்தி

நிலம், நீர், ஆகாயம்

ஐராவதம்

ராஜகோபால சாஸ்திரிகள் நடந்துதான் கமிட்டி ஆபீஸிற்கு வருவார். நாலுமைல் தூரம் ஒரு பொருட்டல்ல அவருக்கு. வயது எண்பத்தைந்து ஆனபோதிலும் நடப்பதற்கு அஞ்சாதவர் அவர். முப்பது வருஷ காலமாய் அரசாங்கப் பென்ஷன் வாங்குவதனால் ஏற்படும் சந்தோஷமோ அல்லது இன்னும் சில வருஷங்கள் பென்ஷன் வாங்கவேண்டும் என்பதற்கான தேகப்பயிற்சியோ, கைத்தடியைக்கூடச்சிலநேரம்தான் தரையில் ஊன்றுவார். பாக்கி நேரங்களில் தரையிலிருந்து இரண்டடி உயரத்திலேயே இருக்கும் அது. கண் பார்வைமட்டும் சிறிது மங்கியிருந்தது. மேடு, பள்ளங்களில் லேசாகத் தடுமாறுவார் ஞாபகசக்தியும் கூர்மை இழந்திருந்தது. நீண்டநேரம் மனிதர்களை, நிகழ்ச்சிகளை, தொடர்பு அம்சங்களை எடுத்துச் சொன்னால்தான் நினைவுவரும் அவருக்கு. ஆனால் ஒரு முறை நினைவுகூரத் தொடங்கி விட்டால் அலை அலையாக நினைவுகள்—சம்பந்தமுள்ளவை, சம்பந்தமற்றவை—அவர் மனசில் புரண்டோடும். பிற்பாடு தடுப்பது ரொம்பக்கஷ்டம்தான்.

அவர் சப்ஜட்ஜாக இருந்து ரிடையரானவர். மாம்பலத்தில் சொந்த வீட்டில் வசித்து வந்தார் அவர் பிள்ளை சுந்தரராமன் காலேஜ் லெக்சரராய் இருந்து புரொபஸர் ஆகாமலேயே ஐம்பது வயதில் காலமாகி விட்டார். பேரன் பிரகாஷ் எம். டெக். படித்துவிட்டுக் கனடாவில் இஞ்சினீயராக இருக்கிறான்.

சாஸ்திரிகள் மனைவி காலமாகிப் பத்து வருடங்கள் ஆகின்றன. பிள்ளை இறந்த கொஞ்ச நாளைக்கெல்லாம் அவளும் போய்விட்டாள்.

சாஸ்திரிகளின் தம்பி நடராஜன்—எந்த வேலைக்கும் லாயக்கற்ற உதவாக்கரை மனிதன், தன் குடும்பத்தோடு அவர் வீட்டிலேயே தங்கியிருக்கிறார். வியாபாரம் என்றபேரில் அவ்வப்போது நூறுகளாகவும், ஆயிரங்களாகவும் கபளீகரம் செய்வார். சாஸ்திரிகள் பெயருக்காகத்தான் அவரை யாரும் ஜெயிலுக்கு அனுப்பவில்லை. நடராஜனுடைய பேரன் ரங்கன் இஞ்சினீயரிங் தொழிற்சாலை ஒன்றில் மெக்கானிக்காக இருக்கிறான். அவனுக்குக் கல்யாண வயது ஆகிறது. வீட்டில் வரன் தேடிக் கொண்டிருந்தார்கள்.

ராஜகோபால சாஸ்திரிகளின் தகப்பனார் யக்ஞராம சாஸ்திரிகள விவேகபுரம் சமஸ்தானத்தில் குலகுருவாக இருந்தார். அவருக்கு ஸம்ஸ்கிருதத்தில் நல்ல பயிற்சி. கல்விமான்கள் மத்தியில் பேச, எழுத அவர் ஸம்ஸ்கிருதத்தையே பயன்படுத்தி வந்தார். அந்த சமஸ்தானத்திற்கு ஒருமுறை சுவாமி விவேகானந்தர் வந்திருந்தார். அவருடைய பெருமையை உலகம் அறியாத காலமது.

அரண்மனையில் சில தினங்கள் அவருடன் ஸம்ஸ்கிருதத்தில் அளவளாவி மிகுந்த பரவசத்தில் ஆழ்ந்திருந்த யக்ஞராம சாஸ்திரிகள் அவரை ஒரு நாள் தன் வீட்டுக்கு அழைத்தார். வீட்டில் நுழைந்த விவேகானந்தரை நமஸ்கரிக்கும்படி பதினாறு வயது சிறுவன் ராஜகோபாலனை ஆக்ஞையிட்டார், யக்ஞராம சாஸ்திரிகள். ஆச்சரியம் தாங்கமாட்டாமல் சிறுவன் துடிப்பாய் வினவினான்: "அப்பா, அவர் நிரம்ப கற்றவராய் இருக்கலாம். ஆயின் க்ஷத்திரியர் ஆயிற்றே? நான் ஏன் அவரை வணங்க வேண்டும்?"

"அடே மண்டூகம், சன்யாசிகளுக்கு ஜாதி கிடையாது. ஜாதி பேதமெல்லாம் நம்மைப்போல லௌகீகர்களுக்குத்தான்.

ஆகாசாத் பதிதம் தோயம் யதாகச்சதி சாகரம்
ஸர்வ தேவ நமஸ்கார: ஸ்ரீகேசவம் ப்ரதிகச்சதி

சாஸ்திரிகள் இந்த வயதிலும் அநேக ஸ்தாபனங்களோடு தொடர்பு கொண்டிருந்தார். அந்த வகையில்தான் அரசாங்கம் நியமித்திருந்த கமிட்டியின் தலைமை பொறுப்பையும் ஏற்றிருந்தார். ஜாதி வேறுபாடுகள் சமூக வாழ்க்கையில் இன்னமும் வலிமை பொருந்திய சக்திகளா, அல்லவா என்று அறிய ஏற்பட்ட கமிட்டி.

கமிட்டியின் இன்னொரு அங்கத்தினர் டாக்டர் செம்பொன் வேலனார் (தங்கவேல் முதலியார்) பி.ஓ.எல். எம்.ஏ. எம்.லிட். பிஎச். டி. கலைசால் வேந்தன் கரிகால் வளவன் அரசினர் ஆண்கள் கல்லூரி முதல்வர்.

இவர் ஆரம்பத்தில் வட ஆற்காடு மாவட்டத்தில் சிறிய கிராமம் ஒன்றில் தமிழ் வாத்தியாராக வேலை பார்த்தவர். தமிழில் மடை திறந்தாற்போல கொளகொள என்று இரைந்து பேசுவார். அந்தச் சிற்றூரில் அவர்தான் பெரிய மனிதர். சுற்றி உள்ள ஊர்களிலும் அவர் பெருமையை அறியத் துவங்கினார்கள். கூட்டத்தில் பேச அந்தக் காலத்தில் ஐந்துரூபாய் வசூலித்து விடுவார். மாலை மரியாதை தனி.

கடலைத் தோட்டம், மாடு, கன்று என சொத்து சுகம் வளர்ந்தது. பி.ஓ.எல். படித்துத் தேறினார். உடனே சென்னையில் குடியேறிவிட்டார். வட சென்னை உயர்நிலைப் பள்ளி ஒன்றில் தமிழ் ஆசிரியரானார். தமிழ் இலக்கிய விரிவுரைப் புத்தகங்கள் எழுதத் துவங்கினார்.

தமிழனும் தமிழும் தணலும் சூடும்
அமிழ்தமே ஆயினும் அயல்மொழி அயல் மொழி
அயல்மொழி தமிழை அண்டும் விழுக்காடு
தமிழ்மொழி தாழும் தமிழன் தாழ்வான்

இடையில் எம்.ஏ. படித்துத் தேறினார். உடனே கல்லூரி ஒன்றில் பேராசிரியரானார். தமிழ் கூறும் நல்லுலகம் பூராவும் அவர் புகழ் பரவியது. வள்ளுவர், வள்ளலார், லிங்கன், லெனின், வால்டேர், ரூஸோ, அறுபத்து மூன்று நாயன்மார்கள், சித்தர்கள், முக்தி

வழி ஏகிய மூத்தோர்கள், பக்தர்கள், பகுத்தறிவாளர்கள், கண்ணகி ஒத்த இல்லத்தரசிகள், மாதவி ஒத்த கள்ளக் கணிகையர்கள் இப்படி யாரைப் பற்றியும் எங்கும் பேசுவார். அவர் பேசாத இடமில்லை; பேசிமுடித்த கையோடு காசு வசூலிக்காத நேரமில்லை.

நம்நாடு தமிழ்நாடு நாமெல்லாம் தமிழ்மக்கள்
இன்பம் கோரி இந்நிலத்தில்
வாழ்வதெனில் மூச்சாலே! அம்மூச்சுத் தமிழே!

காங்கிரஸ் ஆண்ட நாட்களில் காந்தி, நேரு பற்றிக் குறிப்பிட்டார்; பொது ஜனங்கள் கரகோஷம் இட்டனர் அன்று. கழக ஆட்சியில் அறிஞர், கலைஞர் பற்றி நவிலத் தலைப்பட்டார்; மக்கள் கூட்டம் ஆர்ப்பரித்தது இன்று.

தமிழர் கடன் பார்ப்பானைத்
தரைமட்டம் ஆக்குவதே
என்றுணர்வீர்.

செம்பொன் வேலனர் வாழும் ஸ்டேட் ஹவுஸிங் போர்டு காலனியில் மறைமலை அடிகள் (சுவாமி வேதாசலம்) நினைவு மன்றப் பள்ளிக்கூடம் ஒன்று இருந்தது. அதனுடைய ஆண்டு விழாவின்கண் சொற்பொழிவாற்றுகையில் செம்பொன் வேலனர் செப்பியதாவது: என்னுடைய பேரர் இருவரை நான் இந்தப் பள்ளிக்கூடத்தில் சேர்க்கவில்லை. ரயில நிலையத்திற்கு அப்பாலுள்ள புனித சூசை உயர்நிலைப் பள்ளியில்—அங்கு இங்கிலீஷ் மீடியம்—நான் அவர்களை சேர்த்துள்ளேன். காரணம் என்ன தெரியுமா? இந்தக் காலனியிலுள்ள மற்ற இரு தமிழ்க் குழந்தைகள் மறைமலையடிகள் பள்ளியில் படிக்க வேண்டுமென்ற நன்னோக்கத்தினாலேயே அக்குழந்தைகள் புனித சூசை உயர்நிலைப் பள்ளியில் கல்வி பயிலுகிற வசதி பெற்றிலர். எனவே இச் செந்தமிழ்ப் பள்ளியிலே சேர்ந்து பயன் பெறட்டும் என்ற அற உணர்வின் பாற்பட்டே நான் என் பேரப் பிள்ளைகளை வேறு பள்ளிக்கூடத்தில் சேர்த்தனன்.

மக்கள்கூட்டம் கையொலி எழுப்பி ஆர்ப்பரித்தது. செம்பொன் வேலனர் தங்க விளிம்பிட்ட தன் மூக்குக் கண்ணாடியைக் கட்டை விரலினல் நிமிண்டிய வண்ணம் பூரிப்புற்றார்.

வரிப்புலியே, தமிழ் காக்க எழுந்திரு!
ஒண்டமிழ்த்தாய் சிலம்படியின்
முன்னேற்றம் ஒவ்வொன்றும்
உன் முன்னேற்றம்!
கண்டறிவாய்! எழுந்திரு நீ!
இளந்தமிழா, கண்விழிப்பாய்
இறந்தொழிந்த பண்டை நலம்
புதுப்புலமை, பழம் பெருமை
அனைத்தையும் நீ படைப்பாய்!
அயராதே, எழுந்திரு நீ
இளந் தமிழா, அறஞ் செய்வாய்
நாமடைந்த துயரத்தை, பழிதன்னை
வாழ்வினிலோர் தாழ்மையினை
துடைப்பாய் இந்நாள்

கமிட்டியின் மூன்றாவது அங்கத்தினன் திரு. சின்னையன ஐ. ஏ. எஸ் சின்னையன் கல்லூரியில் படிக்கும் போது கம்யூனிஸ்ட் கட்சியில் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டிருந்தான். அவன் வசித்துவந்த பேட்டையிலேயே பிரசித்த வக்கீலாக இருந்த சிவராமனுடன் அவனுக்கு அப்போதுதான் பரிச்சயம் ஏற்பட்டது. சிவராமன் ஒரு காலத்தில் இயக்கத்தில் தீவிர பங்கேற்று பிறகு பின்னணியில் தன்னை இருத்திக் கொண்டு விட்டார். அவருக்கு ஐந்து பெண்கள் பிறந்து விட்டது அவர் வேகத்தை ஓரளவு குறைத்து விட்டது. எனினும், கட்சிவிவகாரங்களில்முழு அளவுக்கு அவர் அக்கறையைக் கை கழுவிவிடவில்லை. அவர்தான் சின்னையனை சட்டக் கல்லூரியில் சேர்ந்து படிக்கும்படி வற்புறுத்தினர். அவன் பாஸ் செய்ததும் தன்னிடமே ஜூனியராக அமர்த்திக் கொண்டார் அதற்குள் அவர் தன்னுடைய முதல் நான்கு பெண்களுக்கும் நல்ல இடங்களில் கல்யாணம் செய்து வைத்து விட்டார். ஐந்தாவது பெண் கமலாமட்டும் பி ஏ. முடித்துவிட்டுக் கல்யாணத்திற்குக் காத்திருந்தாள்.

சிவராமனின் பொது உடமைத் தத்துவத்தைச் சோதித்துப் பார்க்க நினைத்த சின்னையன், அவருடைய கடைசிப் பெண்ணை மணம் முடிக்கத் தனக்கு ஆசை இருப்பதை அவரிடம் லேசாகத் தெரியப்படுத்தினன்.

அவரிடம் அவ்வளவு சுவாதீனமாகப் பேசக்கூடிய அளவுக்கு அவர் சின்னையனுக்கு இடம அளித்திருந்தார்.

வர்க்கங்கள் போரிடுகின்றன: சில வர்க்கங்கள் வெற்றியடைகின்றன: சில வர்க்கங்கள் ஒழிக்கப்படுகின்றன. இத்தகையதுதான் ஆயிரமாயிரம் ஆண்டு கால நாகரிகத்தின்வரலாறு. இந்தக் கண்ணோட்டத்திலிருந்து வரலாற்றை விளக்குவது சரித்திரவியல்—பொருள் முதல் வாதம்: இந்தக் கண்ணோட்டத்துக்கு எதிராக நிற்பது சரித்திரவியல்— கருத்து முதல் வாதம்.

''இப்போ ஜாதிகள் எல்லாம் எங்கே ஸார் இருக்கு! நீங்களும் வெள்ளை சட்டை போட்றீங்க, நானும் போட்றேன். நீங்களும் பி. எல். படிச்சிட்டு லாயரா இருக்கிறீங்க. நானும் அப்படித்தான். நடை, உடை, தோரணை எல்லாமே சமமாய்ப் போச்சு. ஆனா நமக்குள்ளே பொண்ணு, பிள்ளை மாத்திக்கிறதுன்னா மட்டும் தயங்கறோம். இது என்ன ஸார் நியாயம் ''

இந்தப் பேச்சின் சமிக்ஞை சிவராமனுக்கு சுலபமாகவே புரிந்தது அவர் தன்னுடைய பெண்ணிடத்திலும் ஜாடையாக விஷயத்தைச் சொல்லி வைத்தார் அவரைப் பொருத்த அளவில் ஆட்சேபம் எதுவும் இல்லை.

"But Father, we belong to different socio-ethnic groups. How can we reconcile?"

வர்க்க சமுதாயத்தில் ஒவ்வொருவரும் ஒரு குறிப்பிட்ட வர்க்கத்தின் உறுப்பினராகவே வாழ்கின்றார்: ஒவ்வொரு சிந்தனையிலும் விதி விலக்கின்றி ஒரு வர்க்கத்தின் முத்திரை குத்தப் பட்டிருக்கின்றது.

சின்னையன் கண் முன்னாலேயே கமலா சுயஜாதிக்காரன் ஒருவனை அரை லட்சம் செலவில் கல்யாணம் செய்து கொண்டாள். ஐயர் வீட்டுக் கல்யாணச் சாப்பாடுதான் கிடைத்தது சின்னையனுக்கு.

அவன் வக்கீல் தொழிலை விட்டு விட்டு ஐ ஏ எஸ். பரீட்சை எழுதி அரசாங்கத்தின் தயவில் பாஸ்பண்ணினை. இப்பொழுது சர்க்கார் இலாகா ஒன்றில துணைக் காரியதரிசி.

கமிட்டியின் தலைவர் என்ற முறையில் எப்பொழுதும் சாஸ்திரிகள் தான் பேசத்துவங்குவார்.

'அவரவர்களுக்கென்று உண்டான ஸ்வதர்மத்தை கைவிட்டுவிட்டு லௌகீக பிரவிருத்திகளில் ஈடுபடுவ

தானது தர்மத்தைக் குலைக்கிறது: வியக்தியை பின்னப் படுத்துகிறது.

ஸ்வதர்மம்என்பது மூதாதையர்களால் தீர்மானிக் கப்பட்டதுபோய்த் தலைக்குத்தலை தீர்மானம் என்று ஆகிவிட்டது. In this age it is inevitable. கர்மண்யே வாதி காரஸ்தே மா பலேஷு கதாசன மாகர்ம பல ஹே துர்பூ: மாதே ஸங்கோஸ்த்வ கர்மணி. Seek to perform your duty; but lay not claim to its fruits. Be you not the producer of the fruits of Karma: neither shall you lean towards inaction. எந்தக் கார்யத்தை செய்வதாய் இருந்தாலும் ஸ்ரீ கிருஷ்ணனை பஜிக்க வேண்டும்.'

'வெள்ளைக்காரன் கீழே சப்ஜெக்ட்டாக இருக்கக் கூடவா?' என்று இடை மறிப்பார் செம்பொன் வேலனார்.

இந்த மாதிரி சமயங்களில் சாஸ்திரிகளைக் கண் டால் கொஞ்சம் பரிதாபமாய் இருக்கும் சின்னையனுக்கு. ஆனால் செம்பொன் வேலனாரைக் கண்டால் சுத்த மாய் எரிச்சல். அவனுக்கு நன்றாய் நினைவிலிருந்தது ஒரு சம்பவம்.

அவன் கல்லூரி விடுமுறை ஒன்றின்போது நண் பன் ஒருவனுடன் அவன் கிராமத்துக்குப் போயிருந் தான். அது செம்பொன் வேலனார் தமிழ் வாத்தியாராக இருந்த சிற்றூர். அவர் கூடவே ஊர் சிவன் கோயி லில் டிரஸ்டியாக இருந்தார். சின்னையன் நண்பனுக் கும் சேரியின் மற்ற இளைஞர்களுக்கும் திடீரென்று அந்தச் சிவன்கோயில் திருவிழாவில் கலந்து கொள்ள வேண்டுமென்கிற வெறி உண்டாகிவிட்டது. கடவுட் பக்தியினால் அல்ல. பக்தர்களைப் பரிசோதிக்க. செம் பொன்வேலனார், இன்னும் ஊரின் இதர பெரிய மனிதர்கள் இவர்களுக்கு தர்ம சங்கடம். போலீஸ் இன்ஸ்பெக்டரிடம் போய் பொய்கேஸ் ஜோடிக்கச் சென்றார்கள். இன்ஸ்பெக்டர், சின்னையன் ஜாதி ஆசாமி. சர்க்கார் தயவில் உத்தியோகம் ஏற்றவர். அவருக்குத் தீண்டாமை ஒழிப்பு வெறுமே அரசியல் சாசன பிரகடனம் மட்டும் இல்லை; சொந்த வாழ்க் கைக்குக் கௌரவம் தரக் கூடியது. ஊர்ப்பெரிய மனி தர்களை எச்சரித்து அனுப்பினர். அவர்கள் அடுத்த வருடத்திலிருந்து சிவன் கோயில் திருவிழாவையே நிறுத்திவிட்டதாகப் பின்னால் கேள்விப்பட்டான் சின்னையன்.

இந்த விவகாரத்தில் செம்பொன் வேலனாரின் பங்கு முக்கியமானது என்பது சின்னையனுக்கு நினை விருந்தது. அவருக்கும் இந்த விவகாரம் நிச்சயம் நினைவிருக்கவேண்டும்; ஆனால், தான் அந்த ஊருக்கு புதியவன் என்பதனால் அதில் தான்சம்பந்தப்பட்டவன் என்பது அவருக்கு நினைவிருக்க நியாயமில்லை என்று தோன்றியது சின்னையனுக்கு.

கமிட்டியில் சுமதி ஸ்டெனோ-டைப்பிஸ்ட். அங்கத் தினர்கள் வாய்ச்சொற்களாய் வெளியிடும் கருத்துக் களை சுருக்கெழுத்தில் குறிப்பெடுத்து டைப் அடிக்க வேண்டியது. எழுத்து மூலமாய்க் கொடுக்கும் குறிப்புக் களை டைப் அடித்து ரிப்போர்ட் தயாரித்து அச்சுக்கு அனுப்ப வேண்டியது—இது அவள் வேலை.

அவள் பழைய மாம்பலத்து வாசி. எஸ். எஸ். எல். சி. பாஸ் செய்துவிட்டு சர்வீஸ் கமிஷன் பரீட்சை எழுதி வேலையில் சேர்ந்தவள். ஆறுவருஷம் சர்வீஸ் ஆகிவிட்டது. தம்பி தங்கைகள் படித்துக் கொண்டிருந்தார்கள். சமீபத்தில் கல்யாணம் ஆகிற வாய்ப்பு இல்லை.

கமிட்டிகூட்டம் முடிந்ததும் அவள் பஸ்ஸுக்காகக் காத்திராமல் அநேகமாக சாஸ்திரிகளோடு நடந்தே வீட்டுக்குப் போய் விடுவாள். சாஸ்திரிகளை அவர் தெரு முனையில் விட்டுவிட்டுத் தன் வீட்டுக்குப் போவாள்.

ஒவ்வொரு நாளும் செம்பொன் வேலனார் அக் கறையாய் அவளை அழைப்பார்:

"சுமதி, வர்றியா? காரிலே போயிடலாம்; மாம் பலம்தானே? பகல் பார்க்கிட்ட விட்டிடறேன்."

அவர் சுமதி என்று குழையும் போது உடம்பெல் லாம் அரிக்கும் அவளுக்கு. அவர் கார் போகிறவழி யிலும் இல்லை மாம்பலம்.

கெழவன் குட்டியை ஒரு நாத்தவரும தள்ளிக் கினு போறானே என்னதான் செய்யறான்?

சாஸ்திரிகளுக்குப் போட்டியாக வேணு மென்றே அழைக்கிறார், வருகிறாளா பார்ப்போம் என்று. காரில் போனால் ஓட்டலில் காபி சாப்பிடலாமா? காப்பி சாப் பிட்டால் சினிமா போகலாமா? சினிமா போனால் வீட் டுக்கு வர்றியா? வீட்டில் யாருமில்லாத நாள்.

"என்ன, நான்தான், சுமதி. அப்படி நிக்கிறியே, ஒக்காரு சொல்றேன். அட இப்படித்தான். ஏன் மூலை யிலே ஸ்டூல் மேலே குந்திக்கினே. இப்படி வா சொல் றேன். சோபாவிலே குந்து. ஃபான் காத்து இங்கே தானே அடிக்குது."

சுமதியின் சிந்தனை மேலே ஓட மறுத்தது. உடம் பெல்லாம் வியர்த்தது அவளுக்கு. டாக்டர் பட்டம் பெற்ற இரண்டு பையன்கள், இங்கிலீஷ்மீடியம் நர்சரி பள்ளிக்கூடம் நடத்துகிற ஒரு பெண், கிருஸ்துவப் பள்ளிக் கூடத்தில் இங்கிலீஷ் மீடியம் படிக்கிற இரண்டு பேரப்பிள்ளைகள், இத்தனையும் கொண்ட தமிழ் அறிஞர் செம்பொன் வேலனாருக்கு இந்த வய தில் வேண்டியதெல்லாம் ஒரு கீப். அதுவும் பாப்பாரப் பெண்.

சாஸ்திரிகள், சுமதி குடும்பக் கஷ்டங்களைப்பற்றி எல்லாம் அக்கறையாய் விசாரிப்பார். அவளுக்கும் அவற்றை யாரிடத்திலாவது சொல்ல வேண்டும் என்றிருக்கும். அவர்தான் சரியான ஆசாமி.

கனடாவில் இஞ்சினீயராக இருக்கிற அவர் பேர னைப் பற்றி இலேசாய் விசாரித்துப் பார்த்தாள் சுமதி. அது எட்டாப்பழம் என்று அவளுக்கு நிச்சயமாய்த் தெரியும். அவன் இந்நேரம் ஒரு வெள்ளைக்காரியைக் கல்யாணம் செய்து கொள்ளவில்லை என்று யார் கண் டது? சாஸ்திரிகளுக்கு வயதுக் காலத்தில் அப்படி ஒரு வேதனை வேண்டாம்தான். ஆனால் பேரன் கனடாவில் வேலைபார்ப்பது மட்டும் பெருமிதம் தாள வில்லையே அவருக்கு? அவன் கனடாவில் கல்யாணம் செய்து கொள்ளக் கூடாதா?

சாஸ்திரிகளுக்கு வேறு விதமான எண்ணம். தன்னுடைய தம்பி பேரன் ரங்கனுக்கு சுமதியை முடித்து விடலாம் என்பதே.

சின்னையனும் சுமதியினிடத்தில் ஒரு விதமாய் அக்கறை காட்டினான் அவளிடத்தில் பேசுவதைத் தன்னுடைய இங்கிலீஷ் அறிவைச் சோதித்துப் பார்த் துக் கொள்ளும் வாய்ப்பாகக் கருதினான் அவன். தன் னுடைய மோட்டார் சைக்கிள் பின்னால் சுமதி வரக் கூடாதா என்று ஏங்கினான்.

அவளோ, "ராயப்பேட்டையில் இருக்கிற உங்க ளுக்கு ஏன் சிரமம்? என் வீடு பழைய மாம்பலத்தில்.

(15-ம் பக்கம் பார்க்க)

பத்மினியின் நினைவில்

சரித்திரத்தினிடையில் ஒரு கலாவியக்தி

வெ. சாமிநாதன்

"The content of a painting is tied up with time place and history It is always related to man's beliefs and disbeliefs, to his affirmations and negations How we believe and disbelieve is mirrored in the art of our times. For those who can read it, the sources reveal themselves." — Mark Tobey.

போன வருடப் பின் மாதங்கள் ஒன்றில் அகில இந்திய ரேடியோவில் அம்ரித் ஷேர் கில் (Amrit Sher Gill)லின் நினைவில் மூன்று தொடர் நிகழ்ச்சிகள் வாரத்திற்கொன்ருக ஒலிபரப்பப்பட்டன. கடைசி நிகழ்ச்சிக்கு ஓரிரு நாட்களுக்குப் பின்னர் ஒரு ஞாயிற்றுக்கிழமை பிற்பகலில் காலம் சென்ற பத்மினியின் கணவரும் ஓவியருமான கே. தாமோதரன், முத்துக்கோயா என்ற சக ஓவியருடன் என்னை சந்திக்க என் வீட்டிற்கு வந்தார் சென்னையிலிருந்து டெல்லிக்கு மாறிய புதிது அப்போது. ஒலிபரப்பு நிகழ்ச்சிக்கள் சுமத்தியிருந்த அம்ரித்தின் சிந்தனைகளின் பசுமையும் சோகமும் நிறைந்த அழுத்தத்தில், தாமோதரனின் வரவு எனக்கு பத்மினியைப் பற்றிய சிந்தனைகளும், சுமை சேர்த்தன. இவ்விரு நினைவுகளின் சோக அலைமோதலில், நினைவு கூர்ந்த சந்தர்ப்பங்கள், அடுத்தடுத்த நிகழ்வுகள் என்பதற்கும் மேலாக அலைமோதும் ஒவ்வொரு முறையும் இந்நினைவுகள் எவ்வளவு ஒற்றுமைகளைத் தமமுள் அடக்கியுள்ளதன் காரணமாக, மனத்தையும், சிந்தையையும் அதிக ஆக்ரோஷத்துடன் தாக்குகின்றன என்பதை நினைக்க நினைக்க ஓர் புதிர் போர்த்த ஆச்சரியம் முன் விரிந்தது இவ்வாச்சரியம், வெறும் உடன்நிகழ் சந்தர்ப்பங்கள் கொண்டுள்ள உணர்ச்சிகர (emotional) விளைவாக மட்டுமல்ல, பத்மினியை ஒரு ஓவியராக மதிப்பிடும் போது கூட, அம்ரித் ஷேர் கில்-ஐ, உணர்ச்சி பூர்வமாக அல்ல, கலா மதிப்பீட்டு அடிப்படையில், சரித்திரப் பிரவாஹ நோக்கில் ஞாபகப் படுத்திக் கொள்ளாமல் இருப்பது சாத்தியமில்லை என்றும் தோன்றுகிறது.

நினைத்துப் பார்த்தால் எவ்வளவு ஒற்றுமைகள்! இருவரும் திருமணமான ஒரு வருடத்திற்குள், தமது 29-ம் வயதில், பிள்ளைப் பேற்றில் மரணத்தை எதிர்கொள்ள நேர்ந்துவிட்டது போன்ற வாழ்க்கை விவரங்களுக்கு அப்பால், ஓவியர்களாக, தம் கலை, வாழ்க்கை, தம் தேச கலா சரித்திரத்தில் ஒரு கால கட்டத்தில் முக்கிய திருப்பு முனைகளாகப் பல ஒற்றுமைகளைத் தம்முள் கொண்டிருந்தனர். தம் சூழல்கள், பாதிப்புகள், தம் ஓவிய முயற்சிகள், தம் கலா பிரக்ஞைகள், கலைஞர்களாகத் தாம் பெற்ற ஆளுமைகள் இவற்றில் இருவரும் ஒன்றுபட்டவர்கள். மேலும், அம்ரித் பஞ்சாபில் பிறந்து ஐரோப்பிய சூழ்நிலையில் வளர்ந்தாலும் சரி பத்மினி கேரளத்திலேயே பிறந்து வளர்ந்தாலும் சரி, கேரளம், அம்ரித்தின் பெரும்பான்மையான ஓவியப் படைப்புகளுக்கும், பத்மினியின் படைப்பு முழுமைக்கும் களம் அளித்திருக்கிறது. இருவரது சிறந்த படைப்புக்களும் கேரள மக்களைப் பற்றியவை.

அம்ரித் ஷேர்கில் ஓவியம் பயின்றது, ஓவிய வாழ்க்கையை ஆரம்பித்தது, பாரிஸ் சூழ்நிலையில். அவரது ஓவிய முயற்சிகளை வெகுவாகப் பாதித்தவர்கள் என Paul Gauguin என்ற ஃப்ரெஞ்சு ஓவியரையும் Modigliani என்ற இத்தாலிய ஓவியரையும் சொல்ல வேண்டும். ஆரம்பகால academic முயற்சிகளுக்குப் பிறகு இந்தியா திரும்பியபொழுது, அப்போதைய இந்தியக் கலாச் சூழ்நிலை வங்காள ஓவியர்களால் ஆக்கிரமிக்கப்பட்டிருந்தது. அன்றைய வங்காள பாணி (Bengal School) தேசீய உணர்ச்சிச் சூட்டின் வெதும்பல் Victorian Academicismக்கும் British Colonial Illustrationக்கும் எதிராக எழுந்த எதிர்வினை எந்த எதிர் வினைக்குத்தான் சுயத் தன்மை இருந்தது? அந்நிய வெறுப்பும், உணர்ச்சி பூர்வமான தேசீயமும் சவ ஆராதனைக்கு இழுத்துச் சென்றிருந்தன. Revivalismஐ, Rennaissance ஆகக் கொண்டு குழம்பியிருந்த காலம். Oil அந்நிய ஓவிய சாதனம். ஆகவே அது வெறுத்து ஒதுக்கப்பட்டது

தமக்குச் சமீபத்திய மரபு, ராஜபுதன, மொகலாய, பஹாரி, காங்க்ரா சிற்ருேவியங்களாதலால் (miniatures) புதிய இந்திய ஓவியமும் சிற்ருேவியமாகத்தான் இருக்க வேண்டும் என நினைத்தனர். இவையெல்லாம் தம்மை ஆதரித்த பிரபுக்கள், அரசர்கள் இவர்களைக் களிப்பூட்டவும், அவர்களின் அரச வாழ்வை, வாழ்க்கைச் சரிதப் புத்தகங்களை, இந்திய பக்திக் காவியங்களைப் பட விளக்கம் செய்வதற்கென்றே பிறந்த மரபு ஆதலால் அவை புத்தக அளவிலான சிற்ருேவியங்களாகப் பிறந்தன என்ற ஒரு காலகட்ட நிர்ப்பந்த உண்மையை அவர்கள் அறிந்துகொள்ள மறுத்தார்கள். மாருக, ஆங்கில சாதனைகள் மட்டுமல்ல, ஃப்ரெஞ்சு, இத்தாலிய முயற்சிகளும் ஒதுக்கப்பட வேண்டியவை. —ஐரோப்பிய உதயங்கள் என்ற காரணத்தால்— என்றெல்லாம் எத்தனையோ சடங்கார்த்தமான தடைக் கட்டுக்களில் தம் பார்வையை இழந்து சுய ஆளுமையை மறுத்துக் கொண்டு பழைய இந்திய ஓவிய மரபுகளை ஜீரணிக்காமல், அபத்த மறுபிரதி எடுத்துக் கொண்டிருந்த காலம். அம்ரித் இவை எவற்றையும் ஏற்கவில்லை. அம்ரித்துக்குத் தன் இயல்பான உள்ளுணர்வும், தன்னைச் சுற்றியுள்ள இந்தியச் சூழலும், தன் கலைப் பிரக்ஞையுமே தனது வழி காட்டிகளாகத் தெரிந்தன. இதனுல் அம்ரித் அன்று பல பெருந் தலைகளின் வெறுப்பையும, பொருமையையும் நிராகரிப்பையும் எதிர்கொள்ள நேரிட்டது. இவ்வளவு பாதகங்களையும மீறித் தன் வழிச் செல்லும் திட மனது அவருக்கு அகங்கரி என்ற பெயரையும்கூடச் சம்பாதித்துத் தந்தது.

பத்மினியின் குடும்பச்சூழ்நிலை, ஓவியம் மட்டுமல்ல எந்தக் கலைக்கும் அந்நியமான சூழ்நிலை. கேரளச் சூழ்நிலையே இலக்கியத்தையும் நாட்டியத்தையுமே கலைகளாகப் பாவித்த சூழ்நிலை. ஓவியம் ஏதோ விளையாட்டான பொழுது போக்கே அல்லாது கலை அல்ல.



loneliness

அதற்கு அப்பால் தமிழ்நாடு முன்னின்ற தென்னிந்தியா. சென்னை இதன் பிரதிநிதித்வ கலைக் கோபுரம். சீனப் பெருஞ்சுவரைத்தாண்டிப்பறவைகள் பறந்தன. காற்று வீசியது. ஆனால் தமிழனின், சென்னையின் மானஸிகப் பெருஞ்சுவரை எதுவும் தாண்டாது.

ஆகவே கேரளத்தைத் தாண்டினால் தஞ்சமடையும் தமிழ் நாட்டில், சென்னையில், காலண்டர் ஆர்ட் தான் கலையாகப் பரிணமித்திருந்தது. மேலும் பத்மினி சென்னைக் கலைக்கல்லூரியில் சேர்வதற்குச் சற்று முன்வரை அக் கல்லூரி வங்க ஓவிய மரபைச் சார்ந்திருந்த தேவி ப்ரசாத் ராய் சௌதுரியின் பாதிப்பில் இருந்தது. அதற்குப் பின்னர், K. C. S. பணிக்கரின் வரவிற்குப் பின்னரும் கூட, இந்தியாவின் மற்றபாகங்களில், பரோடா, பம்பாய், டெல்லி போன்ற இடங்களின் தாக்குதலகள் சென்னையின் புதிய சூழ்நிலையையும் பாதிக்காது விடவில்லை. இன்றைய இந்திய ஓவிய முயற்சிகள் பெரும்பாலானவற்றைப் பீடித்திருக்கும் பாதிப்பு அங்கும் பரவாமல் இல்லை. தன் முயற்சி இல்லாது, சுயப்பிரக்ஞை இல்லாது மேற்கத்திய முயற்சிகளைப்பற்றியகேள்வி அறிவு,புத்தகப்பிரதிகளில் கண்ட பார்வை ஞாபகம் இவற்றளவில் அவற்றை ஒரு fashion ஆக, fad ஆக ஸ்வீகரிக்கும் வான்கோழி இயல்பு (imitative instinct) கலையைத் தொழிலாகக் காணும் ஆசாரித்தனம் (Craftsman's outlook) எங்குமே பரவலாகக் காணப்பட்டது.

பத்மினியிடம் தான் கலைக்காகப் பிறந்த நினைப்புகள் இருந்ததில்லை; கலை பத்மினியுடன் பிறந்தது ஆனால் அது பற்றிய நினைப்புகள் இருந்ததில்லை; தன் இயல்பின் இழுப்பில் கவரப்பட்டவர். தன் ஸ்பாவத்தின் அணைப்பில் வாழ்ந்தவர். இது படிப்பு, இது கலை, இது சங்கீதம் என பிரக்ஞை உணர்வித்து படிப்பிக்கப் படாத காலத்தில், நிலையில, கலை என்ற பேச்சைக் காற்று சுமந்து செல்லாத ஒதுங்கிய பொன்னாணி கிராமத்தில், 'அப்பா' 'அம்மா' என்று கேட்ட சொற்களைக் குழந்தை திருப்பிச் சொல்வதுபோலத் தான் கண்ட தன் வீடு, தன் கிராமத்துச்சுற்றுப்புறம், பள்ளி செல்லும் குழந்தைகள், தன் வீட்டுக்கு வரும் போகும் உறவினர். இவற்றையெல்லாம் சித்திரம் வரைவாள். அவை பத்மினி சிறுமியாக அறிந்த சூழலின், அறிந்த உலகின், அறிந்தவாறான யதார்த்தங்கள்; ஒரு சிறுமியின் வியப்பின் பதிவுகள்; ஒரு சிறுவன் தன் குழந்தைத் தங்கையை வைத்துக்கொண்டு,வேலைக்குச் சென்றிருக்கும் தன் தாயின் வருகைக்காகக் காத்திருக்கும் சித்திரம் அவற்றில் ஒன்று. இது கலை என்றறியாத இயல்பான அக்கறையின் வெளிப்பாடு. இவ்வார்வம், தன் பள்ளிக்கூட ட்ராயிங் மாஸ்டரின் அன்பையும் ஆதரவையும் பத்மினிக்குப் பெற்றுக் கொடுத்தது மட்டுமல்லாமல் ஆசிரியருக்கு ஒரு ஆச்சரியப் பெருமதிப்பையும் ஈடாகக் கொடுத்தது. குழந்தைகளிடையே இயல்பான அன்பையும் அவர்களின் வியப்பையும் 'பெரியவள்', 'தனிப்பட்டவள்' என்ற மரியாதையையும் பரிமாறிக் கொள்ள வைத்தது. பொன்னாணியில் உயர்தரப்படிப்பு முடிந்ததும் மேலே தான் விரும்பிய ஓவியப் பயிற்சிக்குப் பணவசதியும், பெற்றோரின் அநுமதியும் இல்லாது சும்மாயிருந்தபோது, கோழிக்கோட்டில் நடந்த கண்காட்சிக்குத் தன் விருப்பங்களில் அநுதாபமும் அன்பான அக்கறையும் காட்டிய மாமன் திவாகர மேனனுடன் சென்ற பொழுது ஓவிய முயற்சிகளில் தான் கண்ட புதிய பாதைகள், புதிய பார்வைகள் தனக்கு முன் விரிந்து அகலும் புதிய உலகத்தைக் காட்டத் தன்னுடன் எடுத்துச் சென்ற வரைபடங்கள் (pencil and charcoal sketches) கண் காட்சியாளரைக் கவரவே அவை உடனுக்குடன் சட்டமிடப்பட்டுக் கண்காட்சியில் சேர்க்கப்பட்டன. அப்போது, அந்நிகழ்ச்சி பத்மினியின் எதிர்காலம் எப்பாதையை நோக்கிச் செல்வதென பத்மினிக்கு மட்டுமல்ல, அவர் மாமன் திவாகரமேனனுக்கும் தெளிவாக நிச்சயமாயிற்று. இதன்பிறகு பெற்றோரின் விருப்பு வெறுப்புகள், பணவசதியின்மை போன்ற தடைகளை மீறிய முயற்சிகளுக்குப் பத்மினியின் ஆர்வமும் மாமனின் உற்சாகமும்

வழி வகுத்தன. சில காலம் சென்னைக் கலைக் கல்லூரியில் படித்து டிப்ளமா வாங்கிய கே. எம். வாசுதேவன் நம்பூதிரியிடம் பொன்னாணியிலேயும், பின் மலையாளக் கவிஞரும் குடும்ப நண்பருமான இடசேரி கோவிந்தன் நாயர் வீட்டில் அவரது ஆதரவிலும் தனிப்பட்ட முறையில் பிரத்யேக ஓவியக் கல்வி தொடர்ந்தது. அப்பொழுதுதான் பத்மினிக்கு, ஐரோப்பிய, குறிப்பாக ஃப்ரெஞ்சு ஓவிய சாதனைகள் பற்றிய விவரங்கள் தெரிய வந்தன. ஆனால் இப்பிரத்யேகப் பயிற்சி அதிக காலம் நீடிக்கவில்லை. சென்னைக் கலைக் கல்லூரியைச் சேர்ந்த எம் வி. தேவன், மலையாளக் கவிஞரும் விமர்சகருமான எம். கோவிந்தன் ஆகியவர்கள் முயற்சியினால், பத்மினி 1961-ல் சென்னைக் கலைக் கல்லூரியில் சேர்ந்தார். ஆறுவருட காலப் பயிற்சியை, இருமுறைகிடைத்த இரட்டிப்பு உயர்வின் காரணத்தால் நான்கு வருடங்களிலேயே முடித்தார்.

பத்மினியின் இக்கல்லூரி நாட்களைப்பற்றி பத்மினியின் மாமன் திவாகரமேனன் சொல்லியிருக்கிறார். பத்மினி கல்லூரியில் சேர்ந்த சில மாதங்களுக்குப் பிறகு ஒரு முறை திவாகர மேனன் சென்னை சென்று பத்மினியைப் பார்த்தார் கிராமத்திற்குத் திரும்பிச் சென்றதும் பத்மினியின் தாய் அவரிடம் தன் பெண்ணைப் பற்றிக் கேட்ட எந்தக் கேள்விக்கும் அவரால் பதிலளிக்க முடியவில்லை. "பத்மினி எப்படி இருக்கிறாள்? என்னைப் பற்றி விசாரித்தாளா? வீட்டு நிலவரம் பற்றிக கேட்டாளா? அங்கு, அவள் ஏதும் கஷ்டம் இல்லாமல் சௌகரியமாக இருக்கிறாளா? ஏதாவது இங்கிருந்து அவளுக்கு வேண்டுமா?......"இப்படியாக எத்தனை யோ? திவாகரமேனன் பத்மினியிடம் இப்படியெல்லாம் சம்பாஷிக்கவோ, விசாரிக்கவோ இல்லை. ஏனெனில் மாமன் பேசுவதற்கே ஏதும் வாய்ப்பை பத்மினி அளிக்கவில்லை. "எப்படியம்மா இருக்கிறாய்? சௌகர்யமாக இருக்கிறதா?" என்று பேச்சுப் பிரவாகத்தின் இடையில் கேட்டதற்கு "ஊம்......எல்லாம் சௌகர்யம்தான்" என்று அவசியமில்லாத ஒரு இடையீட்டிற்குக் கொடுக்கும் அசிரத்தையுடனும் அலட்சியத்துடனும் இரண்டு வார்த்தைகளை உதிர்த்துவிட்டு, தன்மாமன் இருந்தநேரம் பூராவும், தனக்கு மட்டுமே சொல்ல நிறைய இருப்பது போலவும், அதைக் கேட்கத்தான் மாமன் சென்னை வந்திருப்பது போலவும் திருவிழாவுக்குப் போய்வந்த குழந்தை தன் தாயிடம், தன் அநுபவத்தை, வியப்பை, மாளாது, அயராது மூச்சு விடாது பொழிந்து தள்ளும் உற்சாகத்துடன் தன் கல்லூரி விஷயங்களையே பேசித் தீர்த்திருக்கிறார். அவருடைய துடிப்பையும், உற்சாகத்தையும முக மலர்ச்சியையும் கண் கொட்டாது களிப்போடு பார்த்த திருப்தியுடன் கிராமத்திற்குத் திரும்பியிருக்கிறார் திவாகர மேனன். பத்மினி என்ன பேசுகிறாள்? "ப்ராக், செஸான், இம்ஃப்ரெஷனிஸம்......" என்றெல்லாம் ஏதேதோ வார்த்தைகள் காதில் விழுகின்றனவே இவையெல்லாம் என்ன விவகாரங்கள் என்று கூட அவர் யோசிக்கவில்லை.

பத்மினி அவ்வளவு ஈடுபாட்டுடன் கற்றவர். இது உழைப்பாகக் காணும் ஈடுபாடல்ல. தன் வியக்தியின் மலர்ச்சியாகப் பிறந்த ஈடுபாடு; அத்றகாகத்தான் சொல்ல வந்தேன், சிறு வயதில் தான் அறியாது, தான் செய்வது என்னவென்று தெரியாது ஆரம்பித்த காலத்திலிருந்து தன் ஈடுபாடு அது என்று அறிந்து தீவிரமாக முனைந்து செயலாற்றத் தலைப்பட்டகாலம். எல்லாம் தன் வியக்தித்வத்தின் விகசிப்பாக, பூரணத்துவத்தின் மலர்ச்சியாகவே, பத்மினியின் ஓவிய ஈடுபாடு இருந்து வந்திருக்கிறது.

II

இந்தியக் கலை வரலாற்றில் ஓவியத்திற்கு ஒரு தொடர்ந்த பாரம்பரியம் இருந்ததில்லை. அங்கங்கு தனித்தனியாக வெவ்வேறு காலங்களில், ஒரு மரபு சார்ந்ததென்று சொல்ல முடியாதவாறு, ஒரு பாரம்பரியத்தின் தொடர்ச்சி என்று சொல்ல முடியாதவாறு, ஒரு பிரதேச, இன, மக்களின் கலாமுயற்சி என்று கொள்ள முடியாதவாறு, பல உதிரி மரபுகளைத்தான் நாம் காணமுடியும். அஜந்தா, மொகலாய, ராஜபுதன, பகாரி, மதுபாணி, காலிகட், தஞ்சாவூர் என்ற பல மரபுகளும் அவை வெவ்வேறு காலத்து, வெவ்வேறு இன மக்களின் வெவ்வேறு கலாபாணிகள். ஒன்றிற்கொன்று பாதிப்போ, தொடர்போ இல்லாதவை.

இவற்றை ஒரு சீரான வளர்ச்சியாகக் காணும், ஒரு கால இணைச்சரடு, ஒரு இன இணைச்சரடு, ஒரு பாரம்பரிய இணைச்சரடு, ஒரு கலாபாணி இணைச்சரடு எதுவுமே இவற்றிடையே காண முடியாது. ஒவ்வொரு சரித்திர கால கட்டத்திலும், அக்கால கட்டத்தையே சார்ந்து முன்பின் வரலாறு அற்று, தனித் தோன்றல்களாகப் பிறந்தவை. இவற்றையெல்லாம் இன்று இந்திய மரபு என ஒட்டு மொத்தமாக இணைப்பது இந்தியா என்ற பூகோள இடை விவரமும் பின்னோக்கி நினைத்துப் பார்க்கும் பொழுது நடந்ததெல்லாம் ஒட்டு மொத்தமாக, ஞாபகக் கூடையில் வந்து விடும் அசௌகரியமும்தான்.

இது சாதகமும், பாதகமுமான அம்சம். சாதகமும் பாதகமும் இப்பல்வேறு மரபுகளை எவ்வாறு எதிர் கொள்கிறோம், நம் எதிரொலி எவ்வாறானது என்பதைப் பொறுத்தது. இவற்றில் நாம் கவனிக்க வேண்டியது, இவை எல்லாவற்றிலும் காணக் கிடைக்கும் பொதுவான ஒரே ஒரு குணம். இம்மரபுகள் ஒவ்வொன்றும் ஒரு கால கட்டத்தில், ஒரு இன மக்களின் ஒட்டு மொத்த தொகுப்பான வெளியீடு. (the collective expression of a group or race of people during a particular period in history)

வெற்றி

மூச்சிறைக்க
விறுவிறுக்க
பின்னங்கால்
பிடரி பட
ஓடிக்
கோப்பைகளை
ஜெயித்தவன் தான்!

மூச்சு முட்டிக்
கிறுகிறுக்க
பிடரி மயிர்
புழுதி பட
விழ வைத்துக்
கோப்பைகள்
என்னை
ஜெயிக்கின்றன!

— ப. கங்கைகொண்டான்

தனி மனிதனின் ஒரு கலைஞனின், சுய வெளிப்பாடாக ஓவியமும், சிற்பமும், இந்தியாவில் இருந்ததில்லை அதனாலேயே கலைஞனும் அநாமதேயனாகவே இருந்திருக்கிறான். ஒரு இனத் தொகுப்பின் பொதுத் தேவைகளுக்கே தன் கலை முயற்சிகளைப் பயன்படுத்தியிருக்கிறான். ஒவ்வொரு மரபும், ஒரு கால கட்டத்தில் ஒரு பொதுத்தேவைக்கே இரண்டாம் பக்ஷமாக்கப்பட்டிருக்கிறது. கலைப்படைப்புகளும், பொதுவாக, ஏற்கனவே ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட, நிர்ணயிக்கப்பட்ட சில பொது வரம்புகளுக்கு, சட்டதிட்டங்களுக்கு உட்பட்டே சிருஷ்டிக்கப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. இதில் தான், தனது உலகம், தன் பார்வை, தான் நிர்ணயிக்கும் கலை முறைகள் என்று ஏதும் இருந்ததில்லை. இதன் காராணமாக, கலை என்பது, தொழில் என்ற நிலைக்குக் கீழிறக்கப்படும் சூழ்நிலையில் தன்னைக் கண்டது, அல்லது அச்சூழ்நிலைக்குப் பின் இழுத்துச் செல்லப்படும் விதியைத் தானே எழுதிக் கொண்டது என்று சொல்ல வேண்டும்.

வங்காளம் இத்தவறைத்தான் செய்தது அவர்கள் கையில் ஓவியம் திரும்பவும் ஒரு மக்கள் தொகுப்பின் வெளியீடாக, ஒரு இரண்டாம் பக்ஷமாக தன்னில் தன் நிறைவைக் காணுது, தேசீய உணர்ச்சியின வெளியீட்டுக் கருவியாக ஆயிற்று. ஒரு காலத்திய தேவையின், ஒரு கட்டத்திய விதிமுறைகளின் வெளிப்பாட்டுப் பாணி, அது எழுந்த சூழ்நிலைகளின் வரம்புகளை மீறி மற்றொரு காலத்திய வேறு தேவைகளுக்குக் கருவியாக நிர்ப்பந்த வாழ்வு அளிக்கப்பட்டது. மறு பிரதிகளாக ஓவியம் நாட்டுப் பற்று உணர்வுக்கு poster பிரச்சாரமாக ஆயிற்று. வங்காளிகளின் கைகளில் கலை உணர்வைவிட முதிர்ச்சியற்ற தேச பக்த உணர்வு மேலெழுந்தது. முன்னர் அலையெழுந்து ஓய்ந்த பாணிகளைவலுக்கட்டாயமாக தொற்றிக் கொண்டு தொங்குவதைவிட, அவ்வக் காலங்களில் தானாக, கலைஞனாக வாழ்வதிலேயே தான் புதிய கலை மரபை ஸ்தாபிக்க முடியும் என்றோ, oil வெறும் சாதனமே அல்லாது அதுவேயான முடிவல்ல என்றோ அவர்கள் சிந்தனையில் படவில்லை. இந்நிலையில் தான் அம்ரித் ஷேர்கில், ஹங்கரியத் தாய்க்குப் பிறந்த சுதந்திரத்தின் காரணமாகவோ, பாரிஸில் ஓவியம்கற்று இந்தியாவுக்கு வெளியிலேயேவாழ்ந்த—தன் வாய்ப்பு காரணமாகவோ, இவ்வழுத்தி வதைக்கும் நாட்டுப்பற்று உணர்வுகளின் விபரீத வக்கிரங்களின் கட்டுப்பாட்டிற்கு ஆளாகாமல் தன் கலை உணர்வின் வழியே செயலாற்ற முடிந்தது.

புதிய இந்திய மரபைக் காணும் முயற்சிகளில் இன்னுமொரு இழையைப் பற்றிச் சொல்ல வேண்டும். வங்காளத்தில் ஜமினி ராய் (Jamini Roy) பம்பாயில் ராவல் (Raval) தென்னிந்தியாவில் ரெட்டப்ப நாயுடு (Reddappa Naidu) ஸ்ரீனிவாசலு (Srinivasalu) போன்றோர் பழைய கிராமிய பாமர சித்திரங்களைத் (folk paintings) தம் idiom ஆகக் கொண்டனர். நான் முன் சொன்னபடி இதில் தவறு ஏதும் இல்லை. ஆனால், நாம் எத்தகைய பார்வையில் அவற்றை எதிர் கொள்கிறோம் என்பதில்தான் சாதக பாதகங்கள் இருக்கின்றன. பழைய கிராமிய பாமர சித்திரங்கள் சில எளிமையும், லாகவமும் அத்தியாவசியங்களுக்குக் குறுக்கப்பட்ட சிக்கனமும் கொண்டவை. சில துடிப்பும், அநாயாச வேகமும் புத்துணர்ச்சியும் கொண்டவை. அவற்றில் ஒரு innocence ஒரு spontaneity உண்டு. சிலவற்றில் கோரமும், கொடுமையும்ஒரு ஆதி உக்கிரமும் உண்டு. இவற்றை நாம் எடுத்துக் கொள்ளலாம். உத்திபூர்வமாக ஆனால் ஒரு exotic-orient-ஐக் காணும் ஆவலில் அதிக உற்சாகம் காட்டும் வெளிநாட்டவர் சந்தைக்கென்றோ, தம் பிரதேச பாமரச் சித்திரங்களைத் திரும்பப் படைப்பதுதான் இந்திய மரபு என்றோ கொண்டு ஈடுபடும் பார்வையில் பிறபபவை வெறும் தொழில் விளைவுகளாக மாறி விடுகின்றன. ஜமினி ராயின் கைகளில் folk paintings தம் ஆத்மார்த்த, இயல்பான spontaneity யையும் innocence ஐயும் இழந்து, தன் இயல்புக்கு மாறாக ஒரு urban sophistication ஐப் பெற்றன. ஜமினி ராயின் முதுமைக் காலத்தில் அவர் செயலற்றுப் போய்விட்ட தேக நிலையில் அவர் பெயரைத் தாங்கி வந்த சித்திரங்களைத் தீட்டியதெல்லாம் அவர் குமாரர்களே. ஜமினி ராய் கையெழுத்து மாத்திரம் போடுவார். இதனால் ஒரு நஷ்டமும் குறைவும் ஏற்பட்டுவிடவில்லை. முந்தைய ஓவியங்களுக்கும், பின்னர் அவர் குமாரர்கள் வரைந்தவற்றிற்கும் ஏதும் தராதர வேறுபாடுகள் இருந்ததில்லை. அவரது கலை முயற்சிகள் ஒரு patternக்குக் கட்டுப்பட்ட குடிசைத் தொழில் ஆகிவிட்டன. ஜமினி ராயினது போலவே, folk paintings ஐப் பார்த்து தம் idiom ஐத்தேர்ந்து கொண்டவர்களின ஓவியங்கள் எல்லாமே கடைசியில் வெறும் craft ஆகவே கீழிறங்கிவிடுகின்றன. இது போல, சென்னை ஓவியக் கல்லூரியைச் சேர்ந்த சிலர் தென்னிந்தியச் சிற்பங்களில் தம் idiomக்கு உதாரண ஆதர்சத்தைக் காண்கின்றனர். இவர்களில் பலரது முயற்சிகளில் இவை வெறும் motif ஆகவே இருந்து விடுகின்றன.

இன்றைய இந்திய ஓவியன் தன்முன் சென்ற பல்வேறுபட்ட மரபுகளை அறிந்து கொள்வது அவசியம். —ஆனால் அவற்றின் ஆத்மார்த்தத்தில் அவையெல்லாம் தனித்தனி ஓவியர்களின் படைப்புக்களாகவே இருந்திருக்கலாம். காங்க்ரா, பஹாரி, ராஜபுதன சிற்றோவியங்களில் இம்மாதிரி நாம் காண முடிகிறது ஆனால் அஜந்தா, சித்தன்ன வாசல் போன்ற சுவர் ஓவியங்களிலோ, பாமர கிராமீயச் சித்திரங்களிலோ, சிற்பங்களிலோ இதை நாம் காண முடியாது. தனி மனிதத்துவம் அழிந்த ஒரு commu-

---

ஆசிரியருக்கு

இந்திரா பார்த்தசாரதி எழுதி வாசித்த கட்டுரை வரவேற்கத் தக்கது.

விமர்சனத்திற்குப் பலமொழிஅறிவும், பரிச்சயமும் தேவை. பழைய இலக்கியமாயினும் சரி, புதியதாயினும் சரி, மரபும், அயல் மொழிப் போக்கும், உலக மொழிகளின் எண்ணப் போக்கும் அறிந்தாலல்லாமல் இலக்கியத்தை எடை போட முடியாது. தமிழனுக்கு அயல்மொழியின் மீது அவ்வளவு தாத்பரியம் இல்லை. அறிந்த ஆங்கில மொழி நூற்களையும் அநேகமாகப் படிப்பதில்லை. இதனால் தன்னைச் சுற்றிப் பல சுவர்களை எழுப்பிக் கொண்டு புதுக்காற்று வீச விடாமல் இளைஞர்களையும் 'தனதுகௌரவ மாயை' யில் வாழச் செய்து அதனால் லாபமும் அடைந்து வருகிறான். கல்வியும், பரந்த மன நோக்கும் வளர்ந்தால் விடிவு ஏற்படும். அதற்குப் பல ஆண்டுகள் ஆகலாம்.

— வி. ஐ. சுப்பிரமணியம்,

திருவனந்தபுரம்

nity effort. ஆக்வே அவற்றை நாம் காண்கிறோம். இவற்றின் idiom ஒரு மக்கள் தொகுப்பின், ஒரு காலகட்ட முழுமைக்கும், அதன் பிரதிபலிப்பான ஒரு pattern ஆகிவிட்ட idiom. இதில் இன்றைய ஓவியன் தனது idiom த்துக்கு ஆதர்ஸத்தைக் காண்பது ஆத்மார்த்த முரணை விளைவிக்கும் கடந்த கால கட்டத்திய ஒரு மக்கள் கூட்டத்தின் தனித்துவம் அழிந்த தொகுப்பு முயற்சி, இன்றைய ஓவியனின், தனித்துவம் நிறைந்த சுய வெளிப்பாடாக அமையமுடியாது. உத்திகளை, வரை முறைகளைக் கற்றுக்கொள்ளலாம்; idiom த்தைத் தனதாக்கிக் கொள்ள முடியாது.

இம்மனப் போக்குக்கு எதிர் முனையில், தனது சூழ்நிலையையும் ஆத்மார்த்த பாரம்பரியத்தையும் மறந்து, ஐரோப்பிய முயற்சிகளைத் திரும்பச் செய்வதையும் பார்க்கிறோம். இது ராஜா ரவிவர்மாவிலிருந்து ஆரம்பித்தது. ஒரு சீரழிந்த அகாடமிக் மரபை, அவர் காலத்திய ஐரோப்பிய முயற்சிகளைப் பற்றிய தெளிவு இல்லாது கையாண்டவர் ரவிவர்மா. அவர் காலத்திலேயே, தன் முன்மாதிரியாகக் கைப்பிடித்த அகாடமிக் ஓவிய மரபு ஒதுக்கப்பட்டு புதிய மரபுகள் தோன்றிவிட்டன. ரவிவர்மாவைப் போன்ற சில பார்ஸி ஓவியர்களும் அக்காலத்தில் பம்பாயில் சித்திரங்கள் தீட்டி வந்தனர். இது ஒரு சீரழிவுக் காலம். உண்மையில் வங்காள மரபு, இக்கலோனியப் போக்கிற்கு எதிர் வினையாகத் தோன்றியதேயாகும்.

III

அம்ரித் ஷேர் கில்லின் வருகைக்குப் பிறகு தான் இந்திய ஓவியத்தில் ஒரு புதிய மரபின் பாதைக்கு வழி வகுக்கப்பட்டது. அம்ரித் இந்தியா வந்து சேர்ந்ததும் அவருடைய ஓவிய முயற்சிகளிலும் கூட ஒரு புதிய திருப்பம் நிகழ்ந்தது. முதன் முறையாக அம்ரித்தின் ஓவியங்களில் தான், தன்னைச் சுற்றியுள்ள உலகம், தன் உலகம், தன் பார்வை, சித்திரங்களில் காணத் தொடங்கின. ரவிவர்மாவின் உலகம் ஒரு myth; அவர் அநுபவிக்காத, அவர் தொடர்பில்லாத ஒரு புராணக் கற்பனை உலகம்; அதில் உணர்ச்சிகளுக்கு, தன் தனித்த பார்வைகளுக்கு இடமில்லை. அவற்றின் பாணி, கலைஞனாக அவரது ஆளுமையின் பிறப்பல்ல. இதே போலத்தான் வங்காள மரபின் உலகமும் நாட்டுப்பற்று விளைவித்த ஒரு தனிப் புராணக் கற்பனை உலகம். அதில் பொதுவான, நாட்டுப்பற்று எதிரொலியாக, உந்துவித்துவிட்ட, தனி மனித உணர்வற்றுவிட்ட ஒரு கோஷம். ஒரு pattern. அதிலும் தனி மனிதக் கலை ஆளுமைக்கு இடமற்றுப் போய் விட்டது.

இவற்றினிடையே ஒரு புதுப்பாதை வகுத்த அம்ரித் ஷேர் கில்லைப் போலவே, பத்மினியின் வருகையும் ஒரு தனிப்பாதையாக அமைந்தது. பத்மினியைச் சுற்றிலும், கால பரிமாண நோக்கிலும் சரி, இட பரிமாண நோக்கிலும் சரி, பத்மினியைத் தனித்துக் காட்டும் பல்வேறு ரக பாதிப்புகள் தென்னிந்திய சைத்ரீக உலகில் இயங்கிக் கொண்டிருந்தன. ஒன்று, சவமாகிவிட்ட வங்காள மரபு; இரண்டு, பாமர பாணிகளின் நாகரிக மறு பிரதிகள்; மூன்று, சிற்பபாணிகளை motif ஆகக் கொண்டு தொடங்கப்பட்ட முயற்சிகள்; நான்கு, பல்வேறு ஐரோப்பிய பாணிகளின் சிந்தனையற்ற மறு பிரதிகள்.......இப்படியாகக் கடைசியில் மட்டரக, கலையுணர்வற்ற வியாபார பாணிகள். இக்கடைசியைப்பற்றி நாம் சிந்திக்கவேவேண்டியதில்லை.

அம்ரித் பாரிஸில் ஓவியம் பயின்றவர். ஆனல் பத்மினி ஐரோப்பிய முயற்சிகளைப்பற்றி நன்கறிந்தவர். தொடக்க காலங்களில் இருவர் ஆரம்ப முயற்சிகளிலும் வியக்கத்தக்க ஒரே பாதிப்பு ஒற்றுமை. Paul Gauguin, Modigliani என்ற இரு சைத்ரிகர்களது பாதிப்புகளை அம்ரித்தின் ஆரம்ப முயற்சிகளில் காணலாம். பத்மினியின் தொடக்க சித்திரங்களில் Paul Gauguin, Marc Chagall ஆகியோரது பாதிப்புகளைக் காண்கிறோம். இதற்குக்காரணங்கள் எனப்பலவற்றை நாம் சொல்லமுடியும். இது சிந்தனையற்ற பிரதி எடுக்கும் நோக்கால் பிறந்ததல்ல ஒரு பெரும் காரணம். இருவரும் ஐரோப்பிய முயற்சிகளைப்பற்றி மட்டுமல்ல. இந்திய ஓவிய மரபுகளைப் பற்றியும் நல்ல ஞானம் பெற்றவர்கள். அவற்றல் பாதிக்கப் பட்டவர்கள். Paul Gauguin ன் சித்திரங்கள் இந்திய, ஜப்பானிய ஓவிய மரபுகளால் பெரிதும் பாதிக்கப்பட்டவை. ஆகவே மூவரது ஆதர்ஸங்களும், மனப்போக்கும் ஒரே மூலத்தை உற்பத்தி ஸ்தானமாகப் பெற்றவை. இரண்டாவதாக Paul Gauguin, Modigliani ஆகிய இருவர் ஓவியங்களிலும் காணப்படும் வர்ணத்தேர்வு, கோடுகளின் நளினம் ஆகியவற்றின் ஒரு அடிப்படையான பெண்மை மூன்றுவதாக, Paul Gauguin-ன் டாஹிட்டி (Tahiti) உலகம் எவ்வளவு exotic ஆனதோ, செழிப்பானதோ, அவ்வளவு exotic ஆனது

meditation



பத்மினி தீட்டிய அவர் பிறந்த கேரளம். அம்ரித் தானே கவரப்பட்டு தேர்ந்தெடுத்த கேரளம். அம்ரித் ஷேர் கில்லே மோடிக்ளியானியுடன் இணைப்பது இரு வர் படைப்புகளும் சித்தரிக்கும் அபரிமித சோகம் (தட்டையாக விழும் வர்ணப் பகுதிகள், நீண்டு தொங் கும் அங்கங்கள், பெருவாரியான சிகப்புவர்ணத் தேர்வு, தொங்கும் தலைகள், கீழ்நோக்கிய கண்கள்). பத்மினியை Marc Chagall-உடன் சேர்த்து எண்ண வைப்பது இருவருக்கும் பொதுவான ஒரு கனவுலகம். தான் பிறந்த நாட்டை எண்ணிப் பின்னோக்கும் (nostalgic) சோகப் பார்வை.

IV

பத்மினியின் படைப்புக் காலம் சுமார் ஆறுவருட நீட்சியே யாகும். சிறு பெண்ணாக இருக்கும்பொழுது தன்னைச் சுற்றியுள்ள உலகத்தைப் பென்ஸிலால் வரைந்த காலத்திலிருந்து கடைசியாகத் தீட்டிய ''பட்டம் விடும் சிறு பெண்'' வரை ஒரு சீரான வளர்ச் சியை (evolution)க் காணலாம். அவ்வளவிலும் நாம் காண்பது பத்மினி பிறந்து, வளர்ந்து, வாழ்ந்து அறிந்த வெகுவாகப் பற்றுவைத்துக் கனவு கண்டு ஏங்கிய கேரளம். கேரளத்து மக்கள். கேரளத்து வாழ்க்கைதான். பசுமையும் செழுமையும் கொழிக்கும் வயல்கள், வெளி, மரங்கள் பெண்கள் கூட்டம், சிறுவர், கேரளக் கோயில்கள், கோயில் தீபங்கள், கன்னிகைகள் கோயில் மரத்தைச் சுற்றிய பேடைகள் வலம் வரும் கன்னிப் பெண்கள், சன்னியாசினிகள் கிராமத்துக் குடிசைகள், குடிசைக் கூரையில் அமர்ந்த பறவைகள், குழந்தைகள், பின்னிக்கிடக்கும் சர்ப்பங் களின் சிலைகள் இவைதான் பத்மினியின் உலகம். பலவற்றில் திரும்பத் திரும்ப பத்மினியின் சொந்த ஊர்க்கோயிலின் உயர்ந்த தீபத்தைக் காணலாம். பத்மினி வெகுவாக நேசித்த முல்லைப் பூக்களைக்காண லாம். ஆரம்பகால ஓவியங்கள் சிறு பெண்ணாகத் தீட்டிய வரைபடங்கள், வரைபடங்களின் தொடர்ச்சி யைப்போல் தடித்த கறுப்பு அடை கோடுகள் நிறைந் தவை. Rowalt-ன் பாதிப்பாகவும் இருக்கலாம். Rowaltன் பாணிக்குக் காரணம் அவர் முன்னர் stained glass தீட்டுவதில் ஈடுபட்டிருந்தார் என்பது. ஆனால் படிப்படியாக, பின் தொடர்ந்த சித்திரங்களில் அடைகோடுகளின் தடிப்பு குறைந்து கோட்டிற்குப் பதிலாக வர்ணங்களே உருவங்களைச் சமைப்பனவாக அமைந்து விடுகின்றன. ஆரம்ப காலத்தில் காணப் பட்ட ஒரு சூழ்நிலைப் பிரதிபலிப்பு, விஷய அடர்த்தி, படிப்படியாகக் குறைந்து சைத்ரிகப் பண்புகளான வர்ண, சித்திர அமைப்புகள் (Colour by itself be coming an experience and component of Com- position dominates) மேலோங்குகின்றன. ஒரு யதார்த்தச் சித்தரிப்பான ஆரம்பம் பின் செல்லக் குறி யீட்டான கனவுலகமாக மாறுகிறது. பல வர்ணங் களின் அடர்த்தி, படிப்படியாக நீலம், சிகப்பு ஆகிய இரு பிரதான்யங்களுக்குக் குறுகுகிறது. இவ்வளவு மாறுதல்களும் பத்மினியின் இந்திய பாரம்பரிய மரபு களின் விஷய ஞான ஸ்வீகாரமும், ஐரோப்பிய கலை மரபுகளின் விஷய ஞானத் தெளிவும், பிறந்த, தான் வாழும் கால கட்டத்தின் சிருஷ்டி பூர்வமான விகசிப் பில் தன் தனித்தன்மை வாய்ந்த ஒரு கலா ஆளுமை யின் படிப்படியான மலர்ச்சியின் உடன் நிகழ் மாறு தல்களைத் தம் முன் கொண்டவை. இந்திய பாரம்பரிய மரபுகளைப் பத்மினி ஸ்வீகரித்துக் கொண்ட பான்மை அவர் மரங்கள், குன்றுகள் இவற்றைத் தீட்டியிருக்கும் பாணியிலேயே தெரிகிறது. காங்ரா ராஜபுதன சிற்றோவியங்களில் காணும் மரங்கள் குன்றுகளுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்பொழுது சில ஒற்றுமைகளும் பத்மினி மாறுபடும் குணங்களும் தெரியும். ராஜபுதன காங்ரா ஓவியங்கள் ஒரு கவித்வ லயமும சிருங்கார பாவமும், பலவர்ணக் கோலாகலமும் கொண்டவை. பத்மினியின் சித்திரங்களில்மரங்கள், இருண்மையான் நீலத்தின் பின்னணியில் கனவுலகத் தோற்றமாக, ஒளிமயமான பூக்களைத் தாங்கிக் கொண்டு எட்டிய சோகத்தை போர்த்துக் கொள்கின்றன. சட்டென மேலெழுந்த வாரியாகப் பார்க்கும் பொழுதுதான் இவ்விரு பாணிகளிலும் ஒரு ஒற்றுமை தெரியும். பெண்களின் ஆடை அமைப்பிலும் உருவங்களின் வர்ணத் தோற்றத்திலும் ஆரம்பகால இரண்டாம் கட்ட ஓவியங்களில் இந்திய மரபுகளின் ஸ்வீகரிப்பைக் காண்கிறோம். பின் செல்லச் செல்ல இவை மறைந்து விடுகின்றன.

பத்மினியின் சைத்ரிக ஆளுமை பல கலா மரபு களால் மட்டும் ஆனதல்ல. பத்மினியின் கலாஷிக சிப்பு பல விதங்களில் ஒருபூரணத்தன்மை (integrated quality) பெற்றது. சங்கீதத்தில் ஆர்வம், தன் காலத் திய இலக்கிய முயற்சிகளில் தொடர்ந்த அக்கறை போன்றவையோடு தன் சுயகுணங்களான படாடோப மின்மை, பெண்மையின் இயல்பான நளினம், மென்மை, தான் பிறந்த மண்ணின் மேல் இருந்த காதல், கடந்த காலத்தை நினைவு கூறும் சோகம், குழந்தை உலகக் கவர்ச்சி, ஆகிய இவை எல்லாமே ஒன்றியைந்த தனித்த முழுமையாகவும் அவரது சைத் ரிக உலகத்தை ஆக்கின. சோகமும் ஏக்கமும் மென் மையும் அவரது வர்ணங்களின் (நீலம்) தேர்வுக்கும் ஓவியங்களின் உணர்வுலகிற்கும் (கனவு) தீட்டும் பாவத்திற்கும் (மென்மை) சூழ்நிலைக்கும் (கேரளம்) ஓவியங்களில் காணும் ஜீவன்களுக்கும் (கன்னிப

பிரிவுகள்

இந்தக் குளத்தில்
நாளை நீர் வந்துவிடும்......

இதன் குறுக்கே
நடந்து ஊர்ந்து,
ஓடி (?) ச் செல்லும்
வண்டித் தடங்கள்,
நாளை என்ன வாகும?
இன்று; புல்மேய்ந்து
கொண்டிக்கும்
அந்த ஆடு — நாளை
இந்த இடத்தை
ஏமாற்றத்துடன் சந்திக்கும்.
மேலே பறக்கும்
கழுகின் நிழல் கீழே
கட்டாந்தரையில் — பறப்பதை
நாளை—
காண முடியாது.........

நாளை இந்தக் குளத்தில்
நீர் வந்துவிடும்.

—தி. க. கலாப்ரியா



love

பெண்கள் குழந்தைகள், சன்னியாசினிகள்) காரணமாயின.

பத்மினிக்குத் தன் காலத்திய இலக்கிய முயற்சிகளில் இருந்த ஈடுபாடும் சிந்தனை உலகமும் அவரது ஓவியங்களின் கருப்பொருளை மனித வாழ்வுடன் பிணைத்தன. அவரது சித்திரங்களில் அருபவகையானவை (abstracts) ஏதும் இல்லை. இருப்பினும் அவரது சித்திரங்களின் வர்ணப் பகுதிகளில் அருப முறையின் குணங்களைக்காணலாம். Op artல் அவர் தன்னை ஆழ்த்திக் கொண்டதில்லை. ஆனால் அவர் சித்திரங்களில் கனவுலகத் தோற்றம் தரும் வர்ணங்களின் ஒளித்தன்மை (luminous quality of colour) op art ஐச் சேர்ந்தது.

சிறுவயதிலிருந்தே சைத்ரிகம் பத்மினியின் வாழ்வும் உலகமும் ஆயிற்று. பத்மினியின் அக உலகத்தையும் புற உலகத்தையும் அவரது ஓவியங்கள் சித்தரிக்கின்றன. ஒரு சிறுமி, தான் உலகைக் கண்ட வியப்பையும், பின் வளர்ந்து, தான் அறிந்த மக்களிடம் கொண்ட பாசத்தையும், குழந்தைகளிடம் கொண்ட பிரிவையும், கனவு கண்ட அபிலாஷைகளையும் எட்டி விலகும் நம்பிக்கைகளையும், கிட்டாமையின் சோகத்தையும், அச்சுறுத்திய பயங்கரங்களையும் தன் உணர்ச்சி பூர்வமான வாழ்க்கையின் பதிவுகளாகத் தீட்டிய பத்மினி தன்னை எதிர்கொள்ளவிருக்கும் மரணத்தையும் அடிமனத்தில் உணர்ந்து முன்னறிந்த வகையிலேயேதானோ என்னவோ, பத்மினி கடைசியாகத் தீட்டிய சித்திரங்கள் ''மரணம்'' ''யக்ஷி''.

•

ஆரம்ப காலத்திலிருந்தே பத்மினியை ஆட்கொண்ட ஒரு சோகம் விவரிக்க முடியாதது. புரிந்து கொள்ள முடியாதது. குழந்தைகளிடம் கொண்ட அன்பும் பரிவுமே, தாய்மைக்காகத் தவித்த ஏக்கமும் எல்லாமே ஒரு எட்டாமையைக் கனவாக ஆக்கிவிட்டிருக்கின்றன. கடைசி காலத்தில் இக்கனவுலகம் சில சித்தரங்களில் ஒரு புதிரான பயங்கர பாவத்தைக் கொள்கின்றன அநேகமாக, அது surrealistic world ஆகி விடுகிறது. கடைசியில் வரைந்த ஓவியங்களில் ஒன்று 'சிறுமியும் காற்றாடியும்'. மற்றொன்று ''பறவை''. இவை பத்மினியின் புதிய திருப்பத்தைச் சுட்டிக் காட்டுகின்றன. இவ்விரண்டின் பாணியும் முன் சென்ற எல்லாவற்றிலிருந்தும் மாறுபட்டது. பிரதான்யமாக ஒன்றின் கீழ் ஒன்றான இரண்டு வர்ணப் பகுதிகள்; இவற்றின் பின்னணியில் ஒரு வரை சித்திரம் 'சிறுமியும் காற்றாடியும்'. தான் விரும்பிய கனவின் நினைவு எதிர்பார்ப்பு 'பறவை' வற்றி உலர்ந்த எலும்புக் கூடான பயங்கரம், ராக்ஷஸத்தனமாக கீழ்நோக்கிப் பாய்கிறது இவ்விரண்டும் ஓவிய பாணியில் ஒன்றுபட்டாலும், இருவேறு எதிர் மறையான உணர்ச்சிகளை, அநுபவ உலகங்களைச் சித்தரிக்கின்றன. பத்மினியின் கடைசிக் காலத்தில் மாறி மாறி அலையாடிய ஆசை எதிர்பார்ப்புகளையும் ஸ்வப்பன பயங்கரங்களையும் இவை சொல்கின்றனவோ என்னவோ.

இங்கும் பத்மினி என்ற கலாவியக்தியின் பரிணாம வளர்ச்சியின் சீரான போக்கை (consistent evolution of an artistic personality) மறுபடியும் காணமுடிகிறது. இதுவரை பத்மினியின் சைத்ரிக உலகைப் பற்றியிருந்த romanticism பெரும் அளவில் நழுவி, முன்னர் romanticism த்தில் இழையோடிக் கொண்டிருந்த கனவுலகக் குணம் பெரிதாக வளர்ந்து surrealism க்கு இழுத்துச் சென்றிருக்கிறது பல ஓவியங்கள், வரை படங்கள் இவ்வகையைச் சேர்ந்தன. ஒன்றைத் தவிர (காதல்); மற்றவற்றின் தலைப்புகள் எனக்குத் தெரியவில்லை. இவற்றின் மற்றொரு உப இழைச்சரடான பயங்கரம், கனவுகளின் ஏமாற்றம் விளைவிக்கும் விரக்தி உணர்வு இவ்விரண்டும் 'பறவை' என்னும் ஓவியத்தின்

expressionism க்கு இழுத்துச் சென்றிருக்கின்றன. இம்மாற்றங்கள் எல்லாம் பத்மினியின் வாழ்வு, பார்வை, உணர்வுலகம் ஆகியவற்றின் பிரவாஹ கதிக்கு ஏற்றவாறே ஆரம்ப lyricism த்திலிருந்து கடைசி expressionism வரை ஒரு இணைச் சரடைத் தம்முள் கொண்டிருக்கின்றன. பெரும்பாலான இந்திய ஓவியர்களிடம் காணப்படும், புரிந்து கொள்ள முடியாத, திடீர் ஓவிய மத மாற்றங்கள், fashion-ம் fad-ம் போத்துலவும் நாகரிகப் பாணிகள் எதையும் பத்மினியின் வளர்ச்சி, மாறுதல்களில் நாம் காண்பதில்லை. பத்மினியின் கடைசி கால ஓவியங்கள் அவரது கலை வாழ்வின் ஒரு திருப்பு முனையாகவே தோன்றுகின்றன. மற்றொரு நோக்கில் பத்மினி, தானே முன்னுணர்ந்த முற்றுப்புள்ளியாகவும் கூட நினைக்கத் தோன்றுகிறது.



V

அம்ரித் போலவே, பத்மினியும் ஒரு சாதனை காட்டியவர். இந்திய கலாசரித்திரத்தில் ஒரு திருப்பு முனையில் தன் பெயரைப் பதிப்பித்துச் சென்றவர்: பல்வேறு பாதிப்புக்களுக்கிடையில் சரித்திர சூழ்நிலை நிர்ப்பந்தங்களுக்கிடையில் தன் சுய ஆளுமையை வளர்த்துக் கொண்டவர். இருவரது கலா வியக்தி அரும்பிய உடனேயே, பெரும் சாதனைகளை நாம் முன்னோக்கி எதிர்பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் பொழுது வாழ்வு துண்டிக்கப்பட்டது, ஓர் துரதிர்ஷ்டம் தான். திரும்பவும், அம்ரித்துடன் சேர்ந்து, பத்மினியின் ஓவியங்களும் ஏதும் ஒரு தனி மரபை ஸ்தாபிப்பன அல்ல. மற்றவர்கள் பின் தொடர்வது என்பதெற்கெல்லாம் பத்மினி ஏதும் வழிகாட்டியதாகச் சொல்ல முடியாது. ஒவ்வொரு கலாவியக்தியின் பாதையும் தனித்தனியானது. ஆனால் பத்மினி என்ற கலாவியக்தியின் பரிபூரணத்வம் (integrated quality) வாழ்வு, கலை என்றவற்றின் ஒன்றியைவு, இவ்விரண்டும் ஒன்றுமற்றொன்றிற்குப் பரஸ்பரம் அர்ப்பணித்துக் கொண்ட உதாரணத்வம், சுய ஆளுமையின் பரிணமம் (evolution of an artistic personality) இவையெல்லாம் எத்துறையிலும் இருக்கும் எக் கலைஞனுக்கும் ஒரு வழி காட்டி, முக்கியமாக இன்றைய இந்திய ஓவியனுக்கு.

பத்மினி என்ற பூத உடல் தான் பிறந்த பொன்னணி கிராமத்தில் அடர்ந்த செடிப்புதர்களின் இடையில் மண்ணின் அடியில் உறங்கச் சென்று இரண்டு வருடங்கள் ஆகிவிட்டன. இன்று சில நெருங்கிப் பழகியவர்களிடையே, உறவினர்களிடையே, பத்மினி அவர்கள் மனம் வெறுமை கொண்ட நேரங்களில் நினைவு கொள்ளும் ஞாபகமாக இருக்கலாம். பின்னர் அஞ்ஞாபகங்களும் மறைந்து பூத உடல் ஆகிவிட்ட வெறுமை எங்கும் சூழ்ந்துவிடும். ஆனால் அவ்வெறுமையை மறுக்கும் சக்தியுள்ள சிருஷ்டிகளைப் பத்மினி தன் வியக்தியின் பிம்பங்களாக நிறையவே விட்டுச் சென்றிருக்கிறார்.

"The greatest mystery is not that we have been flung at random between this profusion of the ear h and the galaxy of stars, but that in this profusion we can fashion images of ourselves sufficiently powerful to deny our nothingness"

—Andre Malraux

பின் குறிப்பு: பத்மினி சுமார் 200 ஓவியங்களையும் கணக்கற்ற வரைச்சித்திரங்களையும், linocuts-ம்விட்டுச் சென்றிருக்கிறார். எனக்குப் பார்க்கக் கிடைத்தவை 35 mm அளவில் ஓவியங்களின் பிரதியான சுமார் 30 slides-ம் பத்திரிகைகளில் வந்துள்ள கிட்டத்தட்ட 25 ஓவிய மறுபதிப்புகளும், வரைபடங்களும் ஆகும். Film slides ஐ திரையில் பெரிதாக்கிப்போட்டுப் பார்க்க வசதி இல்லாமல் போய்விட்டது. அவரது ஓவியங்களில் எதன் original ஐயும் பார்க்க முடியவில்லை. பிரதிகளாகக் கிடைத்தவற்றுள் ஒரு சிலவற்றிற்கே தலைப்புக்கள் கிடைத்தன. ஆகவே இக் கட்டுரையில், இந்நிலையில் சாத்தியமான பத்மினியின் உலகு, ஓவியப் பார்வை எத்தகையது, இந்திய மரபில் அவர் இடம், என்பன பற்றியே எழுத முடிந்தது. ஓவியக்கலை நுணுக்கங்களைப்பற்றியும், எக் குறிப்பிட்ட ஓவியத்தின் தனி ஆராய்வுபற்றியும் எழுதுவதென்பது original-ஐப் பார்த்தே சாத்தியமாகும் இவ்வளவில் இக்கட்டுரை ஒரு பெருங்குறையைத் தன்னுள் கொண்டது. பத்மினிக்கு உரிய நியாயம் செய்யாதது. ஆனால் இக்கட்டுரையில் சொல்லப்பட்ட கருத்துக்கள் எவையும் originals இல்லாமையால் பாதிக்கப்படுவன அல்ல; பின் மாறுபடுவனவும் அல்ல.

காலம்

இன்று

வெள்ளி விழாக் கொண்டாடியது
காலம் எனக்கு
துள்ளி ஓடும் நினைவுகள்
மெல்ல அடங்கின
பள்ளி நிகழ்ச்சிகள்
பழங் கதை யாயின
கள்ளின் போதையாம் எதிர்காலக்
கனவுகளில் மிதந்த போதும்
'எங்கள் காலத்தில்' — என்று

இளம் பிள்ளைக்குக் கதை சொல்லும்
அரைக் கிழமாய்
வடி வெடுத்தேன்

— பாலகுமாரன்

பேர் தெரியாத குடிமகனுக்கு

ஜே. எஸ் / 07M / 378
இந்தச்
சலவைக்கல் நினைவுச் சின்னம்
சர்க்காரால்
எழுப்பப்பட்டது.

தனக்கெதிராக அலுவற் குறிப்புகள்
ஏதும் இல்லா ஒருத்தன் அவனெனப்
புள்ளிக் கணக்கு வாரியம் புகன்றது.

நடத்தை பற்றிய செய்திகள் எல்லாம்
அவனைப் பற்றி ஒன்றில் இசைந்தன:
அந்தப்
பழைய வார்த்தையின் புதிய நினைப்பில்
அவனொரு 'ஞானி'.
ஏனெனில் அவன்
செய்தவை எல்லாம் சமூகசமர்ப்பணம்.

ஃப்யுட்ஜ் மோட்டார்க் கம்பெனிக் காரரைத்
தொழிற் கூடத்தில் திருப்திப் படுத்தினன்.
போர் குறுக்கிட்ட காலம் நீங்க
ஓய்வு பெற்ற அந்நாள் வரைக்கும்
சீட்டுக் கிழியாமல் அவன் உழைத்திருந்தான்.

இன்னும் சொன்னால் அவனிடத்தில்
பொருத்தமில்லாக் கருத்துக்கள் இல்லை.

ஏனென்றால்
யூனியன் பாக்கியைக் கட்டிவிட்டதாக
யூனியன் நமக்குத் தெரிவிக்கிறது.
யூனியன் மீது நமது தகவலும்
நம்பிக்கை தருகிறது
யூனியன் மீது.

நண்பர்களோடு பிரபலமாயிருந்து
அவ்வப் பொழுது கொஞ்சம் குடித்ததாய்ச்
சமூக உளவியற் சங்கம் சொன்னது.

நாள் தவறாமல் நாளிதழ் வாங்கினன்
என்பதில் இரண்டு கருத்துக்கள் இல்லை

விளம்பரத்திற்கு அவன் எதிர்வினை
இயல்பை மீறாது என்றும் இருந்தது.

முழுவதும் இன்ஷ்யூர் செய்திருந்தானும்.

மருத்துவ மனையில் அவனொரு சமயம்
இருந்தானென்பது தெரியவந்தாலும்
நோய் குணமாகி வந்ததும் மெய்யென்று
உடல்நலச் சீட்டு நமக்குக் காட்டும்.

'உற்பத்தியாளர் ஆய்வுப் பேரவை'
மற்றும் 'மேல்த்தர வாழ்க்கை மன்றம்'
இரண்டும் அவனை மிகப்பாராட்டும்:
தவணை மூலம் கிடைக்கும் பலன்கள்
அவனுக்கு நன்றாய்த் தெரிந்தே இருந்தன

நவீன மனிதனின் தேவைப் பொருள்கள்
எல்லாம் அவனிடம் இருந்தன.
ஒரு ஃபோனுகிராம்
ஒரு ரேடியோ
ஒரு கார்
ஒரு ஃபிரிஜிடேர்.

மக்கள் கருத்து நிபுணர் மகிழ்கிறார்:
அந்த ஆண்டின் அந்தச் சமயத்துக்
கேற்ற கருத்தை மேற்கொண்டிருந்தானும்.

அமைதி இருந்ததா? அவன் அதற்காக.
போர் நடந்ததா? அவன் போயிருந்தான்.

திருமணமாகி ஐந்து குழந்தைகள்
மக்கள் தொகைக்கும் சேர்த்துக் கொடுத்தான்.
அந்தத் தலை முறைப் பெற்றோர்க்குரிய
கணக்குத் தான் என வல்லுநர் சொல்கிறார்.

ஆசிரியர்கள் சொல்லுகிறார்கள்:
கல்வித் துறையில் குறுக்கிடல் என்னும்
பேச்சே அவனிடம் இருந்ததில்லையாம்

சுதந்திரமாக அவன் இருந்தானா?
மகிழ்ச்சியாக அவன் இருந்தானா?
இந்தக் கேள்வி முற்றிலும் அபத்தம்.
அப்படி ஏதும் குறையிருந்தால்
நமக்குக் காதில் விழுந்திருக்காதா?

ஆங்கில மூலம்: W. H. ஆடன்
தமிழில்: அரங்கநாதன்

A Confession

இரவற்ற ஒருநாளின்
தனிமைப் பொழுதில்
ஒரு நெஞ்சம் உனக்காக
உறங்காதிருக்கும்.

தெளிவற்ற கனவுகளில்
மனதைக் கொடுத்து
போராடித் தவித்துப்போய்
விம்மித் துடிக்கும்.

உன்கவிதை, மென் சொற்கள்
கனவுக்கண்கள்
ஒவ்வொன்றாய் நிழலாடச்
சிரித்துக் கொள்ளும்.

துணுக்குற்றுத் தலை சிலிர்த்து
நிமிரும் போதே
மீண்டும் போய்க் கனவுக்குள்
கற்பை இழக்கும்.

—கண்ணம்மா

"திரைகளுக்கு அப்பால்"

வெ. சாமிநாதன்

நாற்பது வருடங்களுக்கு முன்பு—அது காந்தி யுகம்—பின்னிரவு நேரத்தில், யாரோ தெருவில் போகும் கதர்க்குல்லாய்க் காரர்களைச் சுட்டிக்காட்டி, "அதோ பார், அந்தக் காந்திக் காரங்க பின்னாலே யேபோ. ஒண்ணும் பயம் இல்லை" என்று ஒரு தாய் தன் பெண்ணுக்குச் சொல்லும் காலம் அது. அத்தகைய காந்தியுகத்தில், இரட்டை அலகுப்பேனாக்கத்தி சாவி (தினமணிக் கதிர் ஆசிரியர் அல்ல) க்கொத்து, இரும்புபெல்ட், பூதக்கண்ணாடி வகையறாக்கள் வி. பி. பி. மூலம்விற்க, விளம்பரம் செய்வதெற்கென்ற ஒரே காரணத்திற்காக, ஆனந்த விகடன் பத்திரிகையை மற்றொருவரிடமிருந்து எஸ். எஸ் வாசன் வாங்கி நடத்தத் தொடங்கினார். இது இலக்கிய சேவை ஆயிற்று. அத்தகைய காந்தியுகத்தில் இப்படித்தான் ஒரு இலக்கிய சேவை உருவெடுத்ததென்றால், மதுரை ஒண்ணாம் நம்பர் தெரு வீட்டு ஜன்னலிலிருந்து எட்டிப் பார்க்கும் பெண்ணுக்குத் தன் மலர்ப் பாதங்களைத் தூக்கிக் காட்டும் ஒரு ராஜாராமன், காந்திராமனாக உருவெடுக்கும் இக் காலத்திய, இப் புதூரக, விநோத காந்தியுகத்தில் இலக்கிய சேவை எத்தகையதாக இருக்கும்? சாவி (பூட்டுச்சாவி அல்ல) நடத்தும் தினமணிக்கதிரைப் போல இருக்கும். சாவியின் அவதார சாதனைகளில் ஒன்று "ஜெய காந்தனை அறிமுகப் படுத்தியது" ஒன்று என்று சொல்லப்படுகிறது. இந்த ரேட்டில்போனால், மதுரை ஒண்ணாம் நம்பர் தெருவையும், காந்தியையும் அறிமுகப் படுத்தியது நான் தானாக்கும் என்று கூட நா. பா. சொல்லலாமே என்று யாருக்கும் நினைக்கத்தோன்றும். அவர் அப்படியெல்லாம் சொல்லமாட்டார். விவேகம் உள்ளவர் என்று நினைக்கிறேன். ஆனாலும் ஒன்றும் நிச்சயமாகச் சொல்வதற்கில்லை. இந்தக் காலத்தில் என்னென்ன வெல்லாமோ, காந்தி பெயரைச் சொல்லி, இலக்கியத்தின் பெயரைச் சொல்லி, எப்படி யெல்லாமோ, எவ்வளவோ நடக்கின்றன. எல்லாவற்றையும் சொல்ல முடியுமோ? சமீபத்தில் நடந்ததாக சூடான ஒன்றை மாத்திரம் சொல்லலாம் மாதிரிக்கென்று. அவ்வளவு தான்.

ஜெயகாந்தனை அறிமுகப் படுத்திய பெருமைக்குரிய சாவி அவர்கள் இந்திரா பார்த்தசாரதியையும் அறிமுகப்படுத்தலாமே என்று நினைத்தார். "இந்திரா பார்த்த சாரதியின் புகழும் கதிரின் புகழும் ஓங்க வேண்டும் என்று ஆசைப்பட்டார்". சாவியின் நண்பர்கள் (கி. கஸ்தூரிரங்கன், எஸ். வெங்கடராமன்) தூதுவர்கள் (கதிரில் தொடர்ந்து தாளிக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் 'கடுகு' எனப்படும் பி. எஸ். ரங்கநாதன் முதலானோர், இந்திராபார்த்தசாரதிக்குச்செய்தி சொன்னார்கள். கடிதங்கள், தந்திகள் பறந்தன. இந்திரா பார்த்தசாரதிக்கு முதலில் தயக்கம் தான். கடுகுகளும் தாளிப்பும் சிகப்பு விளக்குகளும் நிறைந்த ஒரு பிரதேசத்தில் தனக்கு என்ன இடம் என்று. ஆனால் மற்றொன்றும் ஞாபகம் வந்தது. தன் நாவல் 'செம்பருத்தி' முடியும் தறுவாயில், "அவசரப்படாமல் (வழக்கத்துக்கு மாறாக) சாவகாசமாகத்தான முடித்திருக்கிறேன். நீங்கள் காட்டிய அளவற்ற அன்பும், தோழமையும், ஊக்கமும் தான் அதற்கு மூலாதாரம். இது வெறும் வார்த்தை இல்லை. மனமாறச் சொல்கிறேன். எத்தனை எழுதினால் என்ன? ஒரு நன்றியைக் கூடச் சரியாகச் சொல்ல எனக்குச் சக்தி இல்லை. சமயத்தில் எழுத்து நம்மைக் கைவிடும் விந்தையே விந்தைதான்" என்று தி ஜானகிராமனே மயிர் சிலிர்த்து அத்தாட்சிப் பத்திரம் வழங்கியது ஞாபகம் வந்தது. "கதிர் பத்திரிகை உங்கள் சொந்தப் பத்திரிகை என்று உங்களிடம் (சாவி) சொல்லச் சொன்னார்" என்று 'தாளிப்பு' புகழ் 'கடுகு' பி. எஸ். ரங்கநாதன் வேறு கடிதம் எழுதிய பிறகு வேறு என்ன வேண்டும்? சரி 'எழுதலாமே' என்று தீர்மானித்தார். முன்னதாகவே விளம்பரம் செய்யவேண்டும். 'என்ன தலைப்பு? என்ன தலைப்பு?' என்று இதற்கிடையில் கேள்விகள். "திட்டிக் கதவுகளுக்கும், திரைகளுக்கும் அப்பால்" என்ற தலைப்பு கிடைத்ததும், 'தினமணிக்கதிர்—சாவி' யின் இலக்கிய சேவை வேடிக்கைகள் தலை காட்டத் தொடங்கின. தலைப்பு சற்று நீளமாக இருந்ததால் அது "திரைகளுக்கு அப்பால்" என்று சுருங்கியது, 'திரைகளுக்கு அப்பால்' என்று கேட்டதும் சித்திரக்காரர் ஜெயராஜுக்கு திரைகடல் ஓடியும் திரவியம் தேடிய தமிழன் ஞாபகம் வந்து தாக்கியது. அவரது கற்பனை திரைகடல் ஓடி, திரவியத்தைத் தேடாது கதிரின் வாசகத் தேவையை உணர்ந்து Two piece swim suit நங்கைகளையும் Swim Trunk அணிந்த ஆடவர்களையும், முன் அறிவிப்பு விளம்பரச் சித்திரங்களுக்குத் தேடிக் கொணாந்தது. "இது என்னடா இழவு இவர்கள் எங்கே என் கதையில் வந்தார்கள்" என்று இந்திரா பார்த்தசாரதிக்கு ஆச்சரியம். "என் கதைக்கு அவராகவே ஓவியம் எழுதுபவர் ஜெயராஜ்" என்பது சுஜாதாவுக்குத் தெரியும். இந்திரா பார்த்த சாரதிக்குத் தெரியாது. "ஜெயராஜ் கவனிக்கவும்" என்று தன் கதையிலோ எழுதவும் இலலை. எழுதவும் மனசில்லை. என் கதையைப் படித்துவிட்டு ஜெயராஜ் சித்திரம்வரைவாரா அல்லது ஜெயராஜ் சித்திரங்களைப் பார்த்து நான் கதை எழுதவேண்டுமா? இதெல்லாம என்ன? என்று, தன் நாவலின் சில அத்தியாயங்களை அனுப்பிய கையோடு கேட்டதும்தான் ஜெயராஜின் கைவண்ண G. Strings வேறு கதைகளுக்குத் தாவியது. இதுகாலம்வரைக்கும் கதிருக்கு எழுதாமல் இருந்தது சாவிக்குப்பெரிய குறையாக இருந்தது. அது இப்போது தீர்ந்து விட்டது. கதிரில் எழுத ஒப்புக் கொண்டதற்கு முதலில் இந்திரா பார்த்த சாரதிக்கு நன்றி செலுத்தியதோடு, அவரை எழுதச் செய்த டில்லி நண்பர்களுக்கும் (கஸ்தூரி ரங்கன், பி. எஸ். ரங்கநாதன், எஸ். வெங்கடராமன்) அவர் நன்றி தெரிவித்துக் கொண்டார்.

ஆனால் இதெல்லாம் நாவல் கதிரில் அச்சாகிக் கடைகளில் தொங்குவதற்கு முன்பு. ஜெயகாந்தனை அறிமுகப்படுத்திய வகையில் சாவி இப்போது அறிமுகப்படுத்தும் இந்திராபார்த்தசாரதியின் சரக்கு (ஹோட்டல் வியாபாரம் மாதிரித்தானே பத்திரிகை நடக்கிறது!) வாசகர்களிடமிருந்து (நம்பகமாகக் கேட்டதைச் சொல்கிறேன். தினமணிக்கதிர் சார்பில் நடந்த அறிமுகக் கூட்டத்தில், சுஜாதாவுக்கு மிக ஆத்ம பூர்வமான, அந்நியோன்யமான, ஒரு உறவின

ரைப் பற்றி—எனக்கு அவரிடம் உள்ள மரியாதை காரணமாக யாரென்று சொல்ல மனம் வரவில்லை—என்னவெல்லாமோ விரசமான, அபத்தமான கேள்விகளையெல்லாம் சுஜாதாவிடம் கேட்டார்களாம், அத்தகைய வாசகர்களிடமிருந்து) "ஆரம்பத்திலேயே கதைகளை கட்டிவிட்டது எங்களை யெல்லாம் பரவசத்தில் ஆழ்த்திவிட்டார் ரகக் கடிதங்கள்" வந்து குவியுமே, அப்படி ஏதும் நிகழவில்லை. 'கோல்ட்நைட்பில்ஸ்' தங்க மாத்திரை விளம்பரம் உட்பட, அச்சிடப்படும் ஒவ்வொரு எழுத்தும், பாராவும் பக்கமும் அதிக வாசகர்களைக் கொணர்ந்தால் ஒழிய வரவேற்கப்படாத சூழ்நிலையில் இந்திரா பார்த்தசாரதியின் "திரைகளுக்கப்பால்" எடுத்துக் கொள்ளும் 3-4 பக்கங்கள் கூட சாவியின் கண்களுக்கு வீண் விரயமாகத் தோன்றியிருக்கிறது. சாவியின் சார்பில் வை. சுப்பிரமணியத்திடமிருந்து இந்திரா பார்த்தசாரதிக்கு ஒரு வேண்டுகோள். எச்சரிக்கை தாக்கீது அனுப்பப்பட்டது. அதில் இரண்டு முக்கிய குறிப்புகள்: ஒன்று, இந்திரா பார்த்தசாரதியின் கதையில் பிராமணத்தமிழ் அதிகமாக இருக்கிறது என்று சாவி அபிப்ராயப் படுகிருர். இரண்டாவது இந்திரா பார்த்தசாரதி தனது நாவலை தினமணிக்கதிரில் 16 இதழ்களுக்குள் வரும்படி—ஒவ்வொரு இதழிலும் எவ்வளவு வெளிவர வேண்டும். என்பதை தினமணிக்கதிர் தன் தேவையை அவ்வப்பொழுது நிர்ணயித்துப் பிரித்துப் பிரசுரிக்கும் வகையில்—16 இதழ்களுக்குள் வரும்படி இந்திரா பார்த்தசாரதி தன் நாவலை முடிக்க வேண்டும்.

இதற்குள், இந்திராபார்த்தசாரதி தன் நாவலின் முதல் ஒன்பது அத்யாயங்களை எழுதி அனுப்பியாயிற்று. அதுவரை வந்துள்ள நான்கு இதழ்களில் நாவல் பிரசுரித்துள்ள வகையின் அளவில்—அனுப்பப்பட்டுள்ள ஒன்பது அத்தியாயங்களுமே 16 இதழ்களுக்கு மேல் எடுத்துக் கொள்ளும். ஏனெனில் ஒவ்வொரு அத்தியாயமும் தினமணிக்கதிரில் இரண்டு அல்லது மூன்று இதழ்களுக்குப் பிரிக்கப்பட்டு பிரசுரிக்கப்பட்டு வந்தன.

மிக ஆச்சரியகரமான தாக்கீது இது. எவ்வளவு கீழ்த்தரமான முறையில் பத்திரிகைகள் நடக்கின்றன என்பதைப் பற்றிச் சொல்ல நான் வரவில்லை. அது தேவையே இல்லை. அக் கீழ்த்தரத்தை நடைமுறையாக ஏற்றுக் கொள்ளும் அளவுக்கு அது பரவியுள்ளது. நாம் உணர்வற்றுப் போகப் பழக்கிக் கொண்டுள்ள அளவுக்கு அதன் ஆதிக்கம் விசாலமானது. சக்தியுடையது. எழுத ஆரம்பித்தபோதே தன் நாவல் கிட்டத்தட்ட 20 அத்தியாயங்களுக்கு வரும் என்று இந்திரா பார்த்தசாரதி முன் அறிவிப்புக் கொடுத்தது சாவிக்குத் தெரியும். எழுதி அனுப்பப்பட்டுள்ள ஒன்பது அத்தியாயங்களே, தான் நிபந்தனையிட்டுள்ள இதழ்களுக்கு மேற் செல்லும் என்று தெரிந்தே முழு நாவலையுமே 16 இதழ்களுக்குள் முடிக்க வேண்டும் என்று நிர்ப்பந்திப்பவருக்கு, தினமணிக்கதிர் அத்தியாயங்களை எப்படி எந்த அளவில் பிரித்துப் பிரசுரிக்கும் என்பதை இந்திரா பார்த்தசாரதி அறிந்திருக்க வேண்டும், அதற்கேற்ப 16 இதழ்களுக்குள் முடிக்க வேண்டும் என்று நிர்ப்பந்திப்பவருக்கு சாதாரண பொதுப்புத்தி (Common Sense) கூடக் கிடையாது என்பது நிதர்ஸனமாகிறது. இலக்கிய உணர்வு பற்றிய கேள்விகளை யெல்லாம் நான் எழுப்பவில்லை. சாவிக்கோ, தினமணிக்திருக்கோ இத்துடன் எத்தகைய உறவும் இல்லை என்ற காரணத்தால் இந்த நிலையை சுரணை உள்ள எழுத்தாளன் ஒப்புக்கொள்ள முடியும்? பொதுப்புத்திக்கே ஏற்கவில்லையே!

9 அத்தியாயங்களும் முடிவுற்ற 12-ம் இதழில் "முற்றும்" எனப்போட்டாயிற்று.

தினமணிக்திருடன், சாவியுடன் முன்னும் இப்போதும் எழுத்துறவு கொண்டவர்கள், பிரபலஸ்தர்கள் இச்சம்பவத்தை எவ்வாறு எதிர் கொண்டார்கள் என நான் கேட்டறிந்தபொழுது எனக்கு ஞாபகம் வந்தது,

> "A wide river of filth is sweeping across the nation, befouling its shores and spreading over the land its nauseating stench. But what is most disturbing of all is that persons whose noses should be particularly sensitive to this olfactory assault do not smell it at all" (Pennsylvania Supreme court Justice Michael Musmanno, quoted in "Seven Minutes" by Irwing Wallace".)

தமிழ் நாடே மூக்கறையர்களின் நாடாகிவிட்டது போலிருக்கிறது. இல்லையெனில் இந்த நாற்றத்தைத் தான் முகம் கூட சுளிக்காமல் சிணுக்காமல் அனுபவித்துக் கொண்டிருப்போமா? இத்தகைய ஒருநிலை நடைமுறையாகிவிட்ட சூழ் நிலையில் (நாற்றம் இருப்பது கூட அவ்வளவு பெரிய அவலம் இல்லை. அந்நாற்றம் நடைமுறையே ஆகிவிடும் அவலம்தான் மிகப் பெரிய அவலம்) எந்த சுரணை உள்ளவன் தன்னை ஐக்கியப் படுத்திக்கொள்ள முடியும்? "Alienation ஆ Identity Crisis ஆ அது எங்கே இருக்கிறது தமிழ் நாட்டில்?" என்றுசெல்லப்பா கேட்கிருர். நான் என்ன பதில் சொல்லட்டும் அவருக்கு? ●

(4-ம்பக்கத் தொடர்ச்சி)

நான் பார்த்துக் கொள்கிறேன்" என்று நழுவி விடுவாள்.

சின்னையனும் காபி, ஓட்டல், சினிமா என்று படிப்படியாக முன்னேறக் கூடியவன் தான். ஆனால் அவன் தன்னை முறையாகக் கல்யாணம் செய்து கொள்வான்; தமிழறிஞர் போல இல்லை. கல்யாணத்திற்குப் பிறகு தன்னை ஒரு தேவதை போலவும் நடத்தலாம், அல்லது தாழ்வுணர்ச்சியின் பாற்பட்டு எதிர்மாருகவும் நடத்தலாம்.

புரட்சி என்பது ஒரு மாலை விருந்து அல்ல, அல்லது ஒரு கட்டுரை எழுதுவதல்ல, ஒரு ஓவியந் தீட்டுவதோ அல்லது தையல் வேலை செய்வதோ அல்ல; அது அவ்வளவு பண்பானதாக இருக்காது; அவ்வளவு ஒய்வானதாகவோ மிருதுவானதாகவோ இருக்காது; அவ்வளவு சாந்தமானதாக, இரக்கமுடையதாக மரியாதையானதாக இருக்காது; இன்னும் அடக்கமானதாகவோ பெருந்தன்மை வாய்ந்ததாகவோ இருக்காது. புரட்சி என்பது ஒரு கிளர்ச்சி; ஒரு வர்க்கம் இன்ஞெரு வர்க்கத்தைத் தூக்கி எறியும் ஒரு பலாத்கார நடவடிக்கை.

தனக்குப் பொருத்தமானவன் சாஸ்திரிகளின் தம்பிப் பேரன் ரங்கன்தான் என்று சுமதிக்கு மெல்ல மெல்ல, ஆனால் தீர்மானமாகத் தோன்ற ஆரம்பித்தது.

அவன் தன்னைக் கல்யாணம் செய்துகொண்டவுடன் பழைய மாம்பலத்திலேயே ஐம்பது அறுபது ரூபாய்க்கு ஒரு போர்ஷன் பார்த்துக் குடியேறுவான் என்று நினைக்கும்போதே சுமதிக்குத் தாங்க முடியாத அழுகையும், தவிர்க்க முடியாத, ஆனந்தக் கண்ணீரும் ஒரு சேரப் பெருகின. ●

அக்கம் பக்கம்

சாகித்ய அகாடமி பரிசையும், ஜனதிபதியின் 'பத்ம பூஷண்' விருதையும் பெற்ற பிரபல தெலுங்குக் கவிஞரான டாக்டர் விஸ்வநாத சத்யநாராயணவுக்கு 1970ம் ஆண்டுக்கான பாரதிய ஞானபீடத்தின் விருது வழங்கப்பட்டிருக்கிறது.

'ஸ்ரீமத் ராமாயண கல்ப விருட்சமு' என்னும் காவியத்தை — ராம கதையை 6 காண்டங்களாகத் தெலுங்கு மொழியில் எழுதியதற்காக அவருக்கு இந்த விருது அளிக்கப்பட்டிருக்கிறது.

ராம கதையைக் கூறும் காவியமானலும் இந்நூல் சம்ஸ்கிருத மூலத்தைத் தழுவியதோ அல்லது மொழி பெயர்ப்போ அல்ல என்று பத்திரிகைக் குறிப்புச் சொல்கிறது. ராமாயணத்திற்கு—ராம கதைக்குப் பரிசு என்பது புதிய விஷயமல்ல. எந்த நிறுவனம் இலக்கியத்திற்குப் பரிசு கொடுக்க முன் வந்தாலும் ராமாயணத்திற்குப் பரிசு வழங்கத் தவறுவதில்லை. இது 'பரிசு வழங்கும் இந்திய மரபாகி' விட்டது. இதற்குப் பாரதிய ஞானபீடம் மட்டும் எப்படி விதிவிலக்காகும்?

76 வயதாகும் சத்யநாராயண 60 நாவல்கள், 12கவிதை நூல்கள், 5 விமர்சன நூல்கள், 5 நாடகங்கள் உட்பட 80க்கும் அதிகமான நூல்களை எழுதியிருக்கிருராம். இதனை மீறிய சாதனை எதுவாக இருக்கும்?

இரண்டாவது ஸ்தானம் பிரபல மராத்தி எழுத்தாளர் வி. ஸ. காண்டேகருக்குக் கிடைத்திருக்கிறது. நூல் 'யயாதி'. முதல் பரிசு இராமாயணத்திற்கு, இரண்டாவது ஸ்தானம் மகாபாரதத்திற்கு.

ஃ ஃ ஃ

'கசடதபற' ஐந்தாவது இதழில் 'கல்கி' பத்திரிகையில் 'கல்கி'யின் எழுத்துக்களை மீண்டும் வெளியிட ஆரம்பித்ததுபற்றிக் குறிப்பிட்டிருந்தேன்.

செத்துப் போனவர்களின் எழுத்துக்களை 'கல்கி' மட்டும் தான் திரும்பப் பிரசுரிக்கும் என்ற நினைப்பைத் தவருக்கிய பெருமை 'கணையாழி'யைச் சேரும். பி. ஆர். ராஜமைய்யரின் 'கமலாம்பாள் சரித்திர'த்தைக் 'கணையாழி'யில் தொடராக வெளியிடப் போகிருர்கள். ஏற்கனவே தொடராக வந்து, புத்தக உருவத்திலும் மலிவுப்பதிப்பாக வந்திருக்கும் 'கமலாம்பாள் சரித்திர'த்தை மீண்டும் தொடராகப் பிரசுரிப்பதால் மறைந்த பி. ஆர். ராஜமையருக்கு அஞ்சலி செய்ததாக ஆகாது. தமிழின் முதல் மூன்று நாவல்களில் ஒன்ருக விளங்கும் அந்நாவலைப் பற்றி விவாதம் நடத்தியோ, விமர்சனக் கட்டுரைகளை வரவேற்றோ, தமிழிலக்கியத்தில் அந்நாவலின் ஸ்தானத்தை மதிப்பிடும் வகையில் கட்டுரைகளை 'கணையாழி' வெளியிடுமானல் அதுதான் சிறந்ததாக இருக்கும் என்பது என்னுடைய அபிப்ராயம்.

ஃ ஃ ஃ

இந்தத் தலைமுறையினரில் குறிப்பிட்டுச் சொல்லக் கூடிய சில எழுத்தாளர்களுக்கு, கவிஞர் களுக்குத் தொகுப்புக்கள் இல்லாதது ஒரு பெரிய குறை.

அசோகமித்திரனின் சிறு கதைகள் ஒரு தொகுப்பாக ('வாழ்விலேஒருமுறை)வெளி வந்துள்ளதால் தான் அவருடைய கதைகள் பற்றிய மொத்தமான ஒரு அபிப்ராயத்தை நாம் கொள்ள முடிகிறது. அதேபோல் ந. முத்துசாமி, சார்வாகன், ஆதவன், ஆ. மாதவன், ஞானக்கூத்தன், சி. மணி ஆகியோர்களுக்கும் தொகுப்புக்கள் வந்தால் நமக்கு வசதியாக இருக்கும். ஆனல் பிரசுரகர்த்தாக்களின் நோக்கம் எதிர் மறையாக இருப்பது தான் நமது துரதிர்ஷ்டம்.

—நா. கிருஷ்ணமூர்த்தி

ENACT

4, Chamelian Road,

Delhi-6, India.

டெல்லியிலிருந்து ஆங்கிலத்தில் வெளிவரும் 'ENACT' முழுக்க முழுக்க தியேட்டருக்காகவே நடத்தப்படும் மாதப் பத்திரிகை. இதன் ஜூலை 71 இதழில் தமிழ்நாடகத் தந்தை சங்கரதாஸ் சுவாமிகளைப் பற்றிய எஸ். கோபாலியின் விஷய பூர்வமான கட்டுரை இடம் பெற்றுள்ளது. டெல்லியில் நடந்த நாடகப் போட்டியில் இரண்டாம் பரிசைப் பெற்ற இந்திரா பார்த்தசாரதியின் 'மழை'— தமிழ் நாடகத்தைப் பற்றிய குறிப்பொன்றும் இருக்கிறது. இந்திய நாடக உலகிற்குத் தேவையான பத்திரிகை 'ENACT' இதன் வருட சந்தா ரூ. 12/-

Published by N. Mahaganapathy 47, Nallathambi Mudali Street, Madras-5. Printed by M. K. Swamy at Prem Press, 8, M. K. Amman Koil St., Madras-4. Edited by N. Krishnamoorthy No. 1, Devadi Street, Madras-4.